SEPARATABDRUCK
aus
IMAGO
ZEITSCHRIFT FÜR ANWENDUNG DER PSYCHOANALYSE AUF DIE GEISTESWISSENSCHAFTEN.

Herausgegeben von Prof. Dr. SIGM. FREUD, redigiert von Dr. OTTO RANK und Dr. HANNS SACHS.

VIII. Jahrgang, 1922. 4. Heft.

Internationaler psychoanalytischer Verlag Ges. m. b. H.

Zur Entstehungsgeschichte der griechischen Tragödie.

Von Dr. ALFRED WINTERSTEIN (Wien).

Die folgenden Ausführungen sind dem dritten und vierten Kapitel eines noch nicht veröffentlichten Werkes »Die Entstehung der griechischen Tragödie« entnommen.

Jegliche Untersuchung über die Entstehung der griechischen Tragödie wird sich zunächst mit den Ausführungen des Aristoteles im 4. Kapitel seiner Poetik auseinandersetzen müssen, die bis in die jüngste Zeit richtunggebend für alle Theorien über den Ursprung des antiken Dramas geblieben sind.[1]

»Hervorgegangen aber ist es« (das Trauerspiel), heißt es an der einen Stelle,[2] »jedenfalls aus Stegreifversuchen nicht minder als das Lustspiel, jenes nämlich aus den Vorträgen der Vorsänger im Dithyrambos, dieses aus jenen in den Phallosliedern, die noch jetzt in vielen Städten im Schwange sind.« Und weiter:[3] »Entstanden aus der possenhaften Diktion, hat das Trauerspiel sich erst spät infolge einer Umänderung aus dem Satyrspielartigen zu höherer Würde erhoben, was das Versmaß anbelangt, so ist der Jambus an die Stelle des Trochäus getreten.«

Aristoteles gibt also zwei Quellen an: den Dithyrambus und das Satyrspielartige. Wir werden später sehen, daß die Her-

[1] Als Urkunden kommen einige Kunstdenkmäler und die ältesten Tragödien selbst in Betracht. Die Vita des Arion bei Suidas und das Buch des Peripatetikers Chamaileon sind wohl nur auf den Angaben des Aristoteles selbst aufgebaute Hypothesen. Aristoteles selbst gibt bloß mehr oder weniger wahrscheinliche Vermutungen, die ihm die Beobachtung aufdrängte, ohne sich auf die alte Überlieferung oder Urkundenmaterial stützen zu können. Ihn interessierte in erster Linie die ausgebildete Form der Tragödie.

Die Angaben des Aristoteles sind übrigens auch nicht in sich geschlossen, da er kurz vorher die Tragödie mit dem alten Epos in Zusammenhang bringt. Ob Chorlyrik oder Epik — beides würde gleich gut gegen die Annahme sprechen, daß der tragische Stil sich aus einer possenhaften Artung der Diktion entwickelt habe.

[2] Arist. Poet. 4, 1449 a 9 ff.

[3] L. c. 4, 1449 a 19 ff.

INTERNATIONAL PSYCHOANALYTIC UNIVERSITY
DIE PSYCHOANALYTISCHE HOCHSCHULE IN BERLIN

leitung aus *τὸ σατυρικὸν* nicht berechtigt erscheint, und fassen zunächst den Dithyrambus ins Auge. Von vornherein kann nicht entschieden werden, ob Aristoteles an den Dithyrambus seiner Zeit, der eigentlich die Chorlyrik umfaßte und ein mimetisches Element aufwies, oder an eine frühere Kunstform dachte. Im Hinblick auf die Tatsache, daß die chorischen Teile offenbar eine um so größere Rolle spielen, je älter die Tragödien sind, mochte es eine etwas allgemeine, schwächliche Wahrheit sein, wenn Aristoteles verkündigte, daß der Keim der Tragödie im Auftreten der Vorsänger bei derartigen Dithyramben lag. Ansprechender ist wohl die Vermutung, daß er an eine speziell charakterisierte, ursprüngliche Form des Dithyrambus anknüpfte, wie sie die Verse des Archilochos[1] erraten lassen:

ὡς Διωνύσοι ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος
οἶδα διθύραμβον, οἴνῳ συγκεραυνωθεὶς φρένας.

Es ist ja auch bemerkenswert, daß der im siebenten Jahrhunderte lebende Dichter den nämlichen, anscheinend herkömmlichen Ausdruck *ἐξάρχειν διθύραμβον* wie Aristoteles gebrauchte, zudem würde die Beziehung auf den dionysischen Dithyrambus mit dem sonstigen Zusammenhange zwischen Tragödie und Dionysoskult übereinstimmen. Dieser ältere Dithyrambus, bei dem das Dramatisch-Mimetische höchstens im Keime entwickelt war, erhielt seine kunstmäßige Form durch Arion[2] im siebenten und sechsten Jahrhundert v. Chr., muß aber schon vorher als ungefüge Improvisation bestanden haben. Über seinen ursprünglichen Charakter sind wohl nur Vermutungen erlaubt. Sicherlich handelte es sich um ein Chorlied im griechischen Sinne mit einem *ἔξαρχον* als Vorsänger, zur Flöte gesungen von einer Schar trinkfroher Verehrer des Gottes. Wenn wir in Betracht ziehen, daß Arion und Archilochus der Urbevölkerung angehörten und eine Verwandtschaft zwischen dieser und den dunkelhaarigen Thrakern behauptet wird,[3] dürfen wir die Entstehung eines derartigen lyrischen Gesanges auf den thrakischen Gott Dionysos in eine sehr frühe Zeit verlegen. Gestützt auf die Ergebnisse der Psychoanalyse, werden wir im

[1] Fragm. 77. Bergk.[4]

[2] Suidas s. v. Arion: *Σατύρους εἰσενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.* Ibid: *τραγικοῦ τρόπου εὑρετής.*

[3] Ridgeway: The Origin of Tragedy. Cambridge 1910. P. 5. — Die Flöte ist ein ungriechisches Instrument, das dem Dionysoskult seit jeher angehört.

Dithyrambus eine Äußerung der mannmännlichen Erotik[1] erblicken dürfen. Die Beziehung zum kultisch verehrten *ἄνακ*, die Männergesellschaft und die Rauschstimmung[2] reden eine deutliche Sprache. Die erotische Lyrik der Griechen ist ja überhaupt eine vorwiegend männliche und bedient sich zur Verschleierung gerne eines mythologischen Gewandes. Ohne den erotischen Charakter der Männerbünde erkannt zu haben, hat schon H. Schurtz in dem Kapitel »Klubs und Geheimbünde« seines Buches »Altersklassen und Männerbünde« ⟨S. 323⟩ die »geselligkeitsfördernde Macht der narkotischen Stoffe« hervorgehoben. Er schreibt:

»Die meisten hierhergehörigen Getränke und Stoffe haben die Eigenart, eine gemeinsame, in der Regel fröhliche und bei mäßigem Genuß wohlwollende Stimmung zu erzeugen, die der Geselligkeit außerordentlich zustatten kommt und den Zusammenhalt der Männer besser bewirkt als bloße gemeinsame Schmausereien . . . Es kann nicht fehlen, daß Zechen und Rauchen stellenweise den Charakter einer religiösen Handlung annimmt.«

Das von uns aufgezeigte männerbündlerische Element im früheren, rein rituellen Dithyrambus vermag vielleicht einerseits die Erscheinung erklären helfen, daß in späterer Zeit die Stoffe des dionysischen Hymnus der Heroensage entnommen wurden[3] ⟨Heroendithyrambus⟩, und kann anderseits die Herleitung der Tragödie aus Pubertätsbräuchen[4] psychologisch verständlicher machen. Wir sehen uns nunmehr vor die Frage gestellt, ob der ursprüngliche Inhalt des Dithyrambus durch die Etymologie des Wortes ermittelt werden kann.

Unter den antiken Etymologien ist die bekannteste diejenige von der doppelten Tür, die sich offenbar auf die in den »Bakchen« des Euripides ⟨v. 518 ff.⟩ erzählte zweite Geburt des Dionysoskindes »Dithyrambos« aus der Hüfte[5] seines Vaters Zeus bezieht.

---

[1] Vgl. hiezu auch Hans Blüher: Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft. II. Bd. Jena 1919.

[2] Analysen von Psychoanalytikern haben gezeigt, daß unbewußte homosexuelle Begierde viele Männer zum Alkohol greifen läßt, der durch Zerstörung der Sublimierungen die gleichgeschlechtliche Erotik zum Vorschein bringt. Siehe auch K. Abraham: Die psychologischen Beziehungen zwischen Sexualität und Alkoholismus. Zeitschrift für Sexualwissenschaft. I. Jahrgang, 1908.

[3] *Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον*

[4] Über die anderen Quellen zur Entstehung der Tragödie siehe weiter unten.

[5] Die mythologische Vorstellung von Geburten aus dem Beine ist alt und weitverbreitet. Liebrecht ⟨Zur Volkskunde. Heilbronn 1879. S. 490⟩ erinnert außer der Geburt des Dionysos (*μηροραφής, μηροῖραφής*) und der Geburt

Man hat den Vorgang umkehren und behaupten wollen, daß diese Etymologie Anlaß zu einer wunderlichen Fabel gegeben habe, die wiederum dem Chorgesang des Euripides zugrundegelegt worden sei. Aber die Darstellung des griechischen Dichters weist so unverkennbare Züge eines urtümlichen Rituals[1] auf, daß man sich die falsche Etymologie nicht nur durch die mißverständliche Auffassung einer alten rituellen Bezeichnung, sondern auch durch eine tatsächliche Wiedergeburtszeremonie verursacht denken muß.

Plato kommt unserer Erklärung zu Hilfe. In den »Gesetzen«[2] sagt er bei Besprechung der verschiedenen Arten von Oden: »Einige sind Gebete zu den Göttern und diese heißen Hymnen, andere von entgegengesetzter Art werden Klagelieder genannt, wiederum andere Päane und eine weitere Art von Oden — die Geburt des Dionysos meine ich — Dithyrambus«.

Wir wissen auch, daß Timotheos einen Dithyrambus dichtete, der »die Geburtswehen der Semele« (*Σεμέλης ὠδῖνες*) hieß, und daß der 75. Dithyrambus des Pindar die Geburt des Bromios aus der Semele im Frühling besang.

So viel scheint festzustehen: es handelt sich um einen Geburtsgesang. Aber gibt es eine befriedigende etymologische Erklärung? Lateinische Grammatiker haben *διθύραμβος* von *θριαμβος* abgeleitet und dieses Wort wieder in die Nähe von triumpus (der dreischrittige Siegestanz) gerückt. Eine andere Erklärung, die der englische Philologe A. B. Cook[3] gibt, scheint mehr zu befriedigen. Die erste Silbe *Δῖ* für *Δΐϊ* entspringt der nämlichen Wurzel wie *Ζεύς* und *Διός*.[4] Die Endigung *αμβος* ist wahrscheinlich die gleiche wie beispielsweise in *ἴαμβος*. Bleibt die Silbe *θυρ*, die stets eine crux interpretum gebildet hat. Nun hat Hoffmann[5] nachgewiesen, daß die nördlichen Völkerschaften Griechenlands unter gewissen

des Hephaestos aus Heras Hüfte daran, daß in der indischen Sage Aurva von seiner Mutter Vâmôru (d. i. Linksschenkel) in ihrem Schenkel verborgen gehalten würde und aus diesem ans Licht trat, daß ferner aus dem geriebenen linken Schenkel der toten Vena ein Mann hervorkam, daß nach einer altfranzösischen Legende Phanuel ein Mägdlein aus dem Schenkel gebiert, daß nach einer madagaskarischen Sage von Adam gleiches erzählt wird und daß endlich in der nordischen Mythologie der eine Fuß Hymirs mit dem andern einen Sohn zeugt.

[1] Euripides muß etwas ähnliches gesehen oder davon gehört haben.

[2] III, 700 B.

[3] In J. E. Harrison: Themis. A study of the social origins of Greek religion. Cambridge 1912. S. 204.

[4] So auch Farnell: The Cults of the Greek Staates. V. S. 144.

[5] Die Makedonen. S. 242.

Bedingungen ŭ für ŏ setzen. Wir hätten also statt *Δῐ-θŭρ-αμβος* *Δι-θορ-αμβος* — der Gesang, der Zeus springen oder zeugen macht. Der Dithorambus wäre ein ritueller Gesang mit Tanz zu Ehren des Zeus und Dionysos, der in mimetischer Weise nach Art des Analogiezaubers das gewünschte Ereignis der Wiedergeburt aus dem Vater darstellt.[1]

Aus dem Vorhergehenden haben wir bereits entnehmen können, daß Dithyrambus nicht nur eine Art Tanzlied, sondern auch — wenngleich seltener — einen kultischen Beinamen[2] des Gottes Dionysos bezeichnet. Es ist nun nicht unwahrscheinlich, daß der Eigenname[3] sich aus dem Namen des Ritus entwickelt hat, es ist ja eine in der Religionsgeschichte auch sonst nachzuweisende Erscheinung, daß bedeutsame Tätigkeiten die Tendenz zeigen, sich in einem Menschen, Dämon oder Gott zu verpersönlichen.[4]

Ein Vergleich zwischen jenen Zeremonien bei den Stammes- und Geheimbundweihen der Primitiven,[5] bei denen der Novize von einem Ungeheuer[6] wiedergeboren wird, und dem Ritual, das offenbar der vom Chor der »Bakchen« gesungenen Geburtssage unterliegt und im Frühling begangen wurde, läßt sich nicht von

---

[1] Alfred Döhring (Mitra. Monatsschrift für vergleichende Mythenforschung. 1914. Nr. 2) teilt *διθ-υρ-αμβος* ab, *διθ* soll dem deutschen Wort Zeit, as. tîd entsprechen. Da wie im Germanischen auch in anderen Sprachen die Bedeutungen Fest und Zeit, Jahreszeit vereinigt sind, so ist *ὁ διθύραμβος* der Festgesang, Festtanz Dionysos zu Ehren.

[2] Außer der früher zitierten Euripidesstelle in einem kürzlich entdeckten delphischen Hymnus aus dem vierten Jahrhundert und in einem Fragmente des Pratinas, eines der ältesten Satyrspieldichter (*Θρίαμβε διθύραμβε*).

[3] Kommt nach Herodot (VII, 227) auch als menschlicher Eigenname vor.

[4] Farnell (a. a. O. p. 144) führt als Beispiele die Magd Jambe (aus *ἴαμβος*) und den Schäfer Linos (aus *λῖνος*, der Linosgesang) an.

[5] Im ersten Kapitel des Buches wird der Versuch unternommen, einen in der Gegenwart von Dawkins im Gebiete des alten Thrakiens beobachteten Karnevalsbrauch, dem ähnliche Veranstaltungen in Nordgriechenland zur Seite treten, aus einer antiken ländlichen Dionysosfeier herzuleiten, die die Keimzelle des attischen Dionysosdramas gebildet haben dürfte. Anderseits wird das moderne Maskenspiel in die weitverbreitete Gattung der Frühlingsfeste des »Vegetationsdämons« (Mannhardt) eingereiht und an reichem Materiale deren Verwandtschaft mit den Pubertätsriten (Knabenweihen) der Wilden nachgewiesen, die in Reiks gleichnamiger Arbeit (Imago, IV. Jahrgang, 3. und 4. Heft) eine eingehende Behandlung erfahren haben. Die Untersuchung gelangt zu dem Ergebnisse, daß in den Vegetationsbräuchen und Sündenbockzeremonien die nämlichen psychischen unbewußten Mechanismen wirksam sind wie bei den Mannbarkeitszeremonien der Primitiven.

[6] Dhuramoolan ist ja der — Vater. Vgl. das Dröhnen des Schwirrholzes und das Euripideische »*ἀναβοάσας*«.

der Hand weisen. Die Vermutung drängt sich auf, daß wir es bei dieser Sage mit dem auf die Götterwelt projizierten Überrest eines Wiedergeburtsritus[1] zu tun haben, dem sich die Knaben behufs Aufnahme in die männliche Gesellschaft unterziehen mußten, mag man nun an das Vorhandensein der totemistischen Denkstufe bei der ältesten Bevölkerung Griechenlands glauben oder nicht.[2] Die Entstehung des Bildes des Helden,[3] des jugendlichen Gottes durch narzißtische Projektion des ἔξαρχος unter den einzuweihenden κοῦροι — ein erotisches Phänomen,[4] dem das Gefühl der Willenssteigerung innerhalb der Gemeinschaft der Jünglinge oder Knaben vorhergeht — muß zur Erklärung der mythologischen Fassung der Sage herangezogen werden. Das Schicksal des Gottes ist ja die Lebensgeschichte seiner Verehrer.

Gegen vorstehende Deutung erheben sich offenbar schwerwiegende Einwände. Festzuhalten ist ja vorerst, daß der Dithyrambus als Gesang auf die Geburt des Dionysos — wir sehen von dem hypothetischen Ritual ab — geschichtlich nicht mehr nachweisbar ist, insoweit er eine eigene Gattung von Hymnen gebildet haben soll. In der späteren, der Forschung erschlossenen Zeit bildet die Heldensage ohne Beschränkung auf dionysische Stoffe seinen Inhalt.

Weiter ist zu beachten, daß die Novizen bei den Pubertätsbräuchen zumeist heranwachsende Jünglinge sind, während es sich in der Sage um ein Kind handelt. Dieses Argument läßt sich allerdings durch den Hinweis auf den gern vernachlässigten Unterschied zwischen physiologischer und sozialer Pubertät, den namentlich

[1] Bachofen hat in seinem »Mutterrecht« (S. 243, 256, 259. Stuttgart 1861) als erster die Vermutung ausgesprochen, daß sich in der Geburt aus dem Vater Zeus ein soziales Phänomen spiegelt. Für ihn bestand es freilich im Übergange vom Mutterrecht zur dionysischen Paternität, die noch nicht die höchste Stufe des Vaterrechts darstellt. Der Übergang von dem rein natürlichen zu dem ehelichen System soll hier durch die Fiktion des Muttertums in der Person des Erzeugers vermittelt werden. Die Auffassung der zweiten Geburt des Dithyrambus als Spiegelung eines Ritus der Stammesweihe bei Harrison: Themis. P. 35.

[2] Die Zeugnisse für das Vorkommen des Totemismus bei den Griechen sind trotz der von Aelian (Natura animal. XII, 39, auch Krates in Plin. nat. hist. II, 13) angeführten Ophiogeneis von Parion unzureichend. Auch die mykenische Kultur weist keinerlei Spuren des Systems der exogamen Heiratsklassen auf. Mythen, in denen Tiere oder Pflanzen eine Rolle spielen, dürfen nicht ohne weiteres totemistisch gedeutet werden.

[3] Völlig im Sinne Blühers, a. a. O. I, S. 241 ff., II, S. 108.

[4] Le dieu c'est le désir extériorisé, personnifié (E. Doutté: Magie et Religion. 1909. P. 601). — Vgl. hiezu meine späteren Ausführungen.

A. v. Gennep[1] hervorgehoben hat, entkräften. Die Einweihungsriten bei den Altersklassen und Geheimbünden sind zeitlich nicht an das Alter der Pubertät gebunden. Die physiologische und die »soziale Pubertät« sind etwas Grundverschiedenes und fallen nicht regelmäßig zusammen. Die soziale Pubertät bedeutet den Übergang von der Kindheit zum Jünglingsalter, aus der geschlechtslosen Welt in die Gesellschaft des männlichen oder weiblichen Geschlechtes. Hierunter fallen außer den Riten der physiologischen Pubertät die Riten des Abschneidens der Nabelschnur und sonstige Zeremonien der Kindheit und des jugendlichen Alters, so unter Umständen auch die Aufnahme in den totemistischen Clan, dem das Kind durch seine Geburt an sich vielleicht noch nicht angehört. Manchmal erhält das Kind erst in diesem Zeitpunkt eine Seele. Daß der Eintritt in den Geheimbund nicht gerade dem Pubertätsalter vorbehalten ist, lehren uns die in einem anderen Kapitel angeführten Beispiele.

Man darf auch nicht übersehen, daß die Sage ihre besondere Gestalt wahrscheinlich einer rationalisierenden Tendenz verdankt, die den alten Brauch nicht mehr verstand und umdeutete. Zugegeben, daß ein Ritus der Wiedergeburt wirklich in den Bakchischen Mysterien begangen wurde, so folgt daraus doch nicht — lautet ein neuer Einwand —, daß dieser Brauch aus einer ähnlichen Zeremonie bei der Männerweihe, die auf magische Weise außer dem Leben der Kandidaten auch das der Stammesgemeinschaft (vielleicht auch des ganzen Totems) erneuerte, hervorgegangen ist. Gewiß darf man nicht jeden Ritus und jeden seiner Bestandteile, der in einem Geheimbund vorkommt, ohne weiteres aus den Kulthandlungen eines Totemclans herleiten, aber einen Brauch, der in antiken Mysterien sonst nicht anzutreffen ist und überraschende Übereinstimmungen mit der zweiten Geburt aus dem Ahnen bei den Jünglingsweihen aufweist, mit diesen in einen genetischen Zusammenhang zu bringen, heißt denn doch nicht unkritische Vermutungen aufstellen.[2]

---

[1] Les Rites de Passage. Paris 1909. P. 93 ff. — Gennep erläutert den Unterschied durch den Hinweis auf die physische (Bluts-) und soziale Verwandtschaft, die physische und soziale (Großjährigkeit) Reife.

[2] Nach Schurtz (a. a. O. S. 392) zeigen die Zeremonien der Geheimbünde die engste Verwandtschaft mit den Knabenweihen und sind eben nichts weiter als umgestaltete und umgedeutete Bräuche dieser Art.

Auch Webster vertritt in seinem Werk »Primitive Secret Societies« die

Wenn unsere vorigen Behauptungen zu Recht bestehen, so kann natürlich nur auf »survivals« eines thrakischen Brauches geschlossen werden, denn die Bakchischen Weihen sind nicht griechischen Ursprunges. Doch soll hier nochmals darauf verwiesen werden, daß die Urbevölkerung Griechenlands mit den dunkelhaarigen Thrakern, die das Pangäische Gebirge bewohnten, verwandt gewesen sein dürfte.

Was in der geschichtlich hellen Zeit an Pubertätsriten oder richtiger Überresten von solchen bei den Griechen anzutreffen ist, läßt allerdings — abgesehen von den Riten der Kouretes[1] in den Rhea-Kybelemysterien Kretas und Phrygiens,[2] deren Ursprung nach dem Stammsitze der Thraker zeigt — den Kardinalritus der Jünglingsweihen nicht mehr erkennen. Auch die anderen antiken Mysterien, in denen das liturgische Bild von Tod und Wiedergeburt — freilich ohne manifeste Beziehung auf den Vater oder Ahnen — bedeutsam hervortritt: der Adonis-Attiskult, Isiskult, Mithraskult, wohl auch die Eleusinien,[3] sind nicht griechischer Herkunft. Es mag nun sein, daß die vom Norden nach Griechenland als Eroberer eingewanderten Gebirgsstämme das Bild von Tod und Wiedergeburt in ihren Knabenweihen überhaupt nicht kannten[4] oder daß es einer rationalisierenden Tendenz, die den

Anschauung, daß alle geheimen magischen Brüderschaften auf die Altersklasse der erwachsenen jungen Männer der Totemsippe zurückgehen.

A. van Gennep (a. a. O.) erscheinen diese beiden Theorien unzulässig. Für ihn handelt es sich bei der Einweihung hier und in anderen Fällen um eine eindeutig charakterisierte Kategorie von Riten, die ähnlich sind, weil sie denselben Zweck haben. Auch wir meinen, daß die Behauptungen von Schurtz und Webster in dieser allgemeinen Fassung unhaltbar sind.

[1] In historischer Zeit sind nur wenige Überreste eines tatsächlich vorhandenen Einweihungsfestes der Kouretes durch Inschrift bezeugt (Bosanquet, B. S. A. XV. 1908/09, S. 347 ff.).

[2] Im Mittelpunkte steht das Drama von Tod und Wiedergeburt eines göttlichen Kindes, das bald Zeus, bald Dionysos, bald Zagreus heißt. In der auf Palaikastro vor einigen Jahren entdeckten Hymne der Koureten wird es geradezu κοῦρος genannt. In dem Kult des Kretischen Zeus spielten die Begleiter des Gottes (περίπολοι), die als κουρῆτες (eingeweihte junge Männer?) bezeichnet wurden, eine wichtige Rolle. Strabo vergleicht sie mit den Satyrn und Bakchen (X, 466, 468).

[3] Der angebliche Begründer der eleusinischen Mysterien Eumolpus stammte aus Thrakien.

Spuren der Vorstellung von Tod und Wiedergeburt lassen sich im Kulte des Pan, in den Legenden und im Ritual der Artemis-Iphigenie und Aphrodite aufzeigen. Siehe Farnell: The Evolution of Religion. London 1905. P. 60, 61.

[4] Geradeso wie die Juden, ja die Semiten überhaupt, dieses Bild nie kultisch verwendet haben. Vgl. Dieterich: Eine Mithrasliturgie. 1910. S. 161. Vielleicht steht damit in einem tieferen Zusammenhange, daß die Semiten kein Drama haben.

staatlichen Charakter der Einweihungsriten immer mehr in den Vordergrund stellte, frühzeitig zum Opfer fiel.

Wir müssen auch zugeben, daß uns nur wenige Begehungen erhalten sind, die zweifellos Züge der alten Weihebräuche aufweisen, wenngleich die magisch-mystische Seite bei ihnen auffallend wenig hervortritt. Von vornherein werden wir vermuten dürfen, daß bei dem kriegerischen, konservativen Herrenvolk der Dorier Altersklassen, Männerbünde und ihre Eigentümlichkeiten, wie sie in den Knabenweihen, Männerhäusern, im Heroen- und Totenkult hervortreten, eine größere Rolle als beispielsweise bei den Joniern spielen.

Hand in Hand damit geht, daß die Knabenliebe, wie wir seit Bethes ausgezeichneter Untersuchung[1] wissen, dort den Charakter einer öffentlich anerkannten heiligen Institution trug, während sie bei den nicht dorischen Staaten als schmählich galt oder höchstens als indifferent betrachtet wurde, sofern sie überhaupt bekannt war.[2]

In Kreta, wo urtümliches rituelles Gut sich am längsten erhalten hat, finden wir nicht nur die meisten Äußerungen über die dorische Knabenliebe, sondern auch die deutlichsten Spuren der vorerwähnten alten Bräuche und Einrichtungen.

Kreta ist der Schauplatz des Rituals der Kureten, die als dämonisches Gefolge den *Μέγιστος κοῦρος* begleiten, der einmal als Zeus-Zagreus, ein anderes Mal als Dionysos erscheint, gleichwie Dionysos auch vom Thiasos der, Bakchanten und Satyrn umgeben auftritt, auf dieser Insel wurden die jungen Leute beiderlei Geschlechts vor Eintritt der ⟨sozialen⟩ Pubertät *σκότιοι*,[3] »die im Dunkel des Hauses lebten«, genannt.

Ähnliche Vorstellungen spielen bekanntlich bei den australischen und anderen Einweihungsfesten eine Rolle. Auf einigen

[1] Die dorische Knabenliebe, ihre Ethik und ihre Idee. Rhein. Mus. LXII. 1907. S. 438 ff.

»Uralt und weitverbreitet ist die festliche Feier der Aufnahme der Knaben unter die Männer, in den ‚Männerbund', oft genug unter wunderlichen Begehungen. Sollte nicht vielleicht der päderastische Akt unter sie zu zählen sein?« ⟨S. 459.⟩ Und bei Besprechung der dorischen Vorstellung, daß des Liebhabers Seele, seine Zauberkraft, seine *ἀρετή* durch seinen Samen mittels des der Begattung ähnlichen Aktes auf den geliebten Knaben übertragen werden könne: »Das strenge Geheimnis, das die überall vorhandenen Männerbünde meist umgibt, verbirgt vielleicht manches derartige« ⟨S. 471, 472, Anm. 74⟩.

[2] Wie wir aus Homer schließen können, war die Knabenliebe zu seiner Zeit den asiatischen Aeolern und Joniern fremd.

[3] Schol. Eur. Alk. 989, Et. Mag. 543. — Zitiert bei Farnell: Magic and Religion in early Hellenic society. Arch. f. Rel. XVII. 1914. S. 33.

Inseln der Torresstraße[1] z. B. müssen die Novizen sich tagsüber unter einer zeltartigen Bedeckung in Dunkelheit aufhalten, so daß beim Gehen nur ihre Füße sichtbar sind.

Wenn die kretischen Jünglinge als vollwertige Mitglieder der Gesellschaft in das Licht des Tages hinaustraten, fand ein Fest der *ἐκδύσια*,[2] des »Herauskommens« statt, das der Leto Phytia geweiht war. Wahrscheinlich fiel mit diesem Zeitpunkte die Aufnahme der *κοῦροι* in das Männerhaus zusammen, sofern wir die von Strabo (X, 483) erwähnten *ἀγέλαι* mit ihren *ἄρχοντες* und *συσσίτια* als solche deuten dürfen.

Auch in Sparta haben sich Reste des Systems der Altersklassen und seiner äußeren Kennzeichen, wie gemeinsames Speisen der Männer, das Männerhaus (die Lesche war wohl nichts anderes), Jünglingsproben (die Peitschung der Epheben am Altar der Artemis Orthia[3] war möglicherweise auch nach Analogie der Sitten, die Mannhardt als »Schlag mit der Lebensrute« bezeichnet, eine Einweihung zum Leben) u. dgl., länger als irgendwo sonst erhalten.

Unter den Festen, die im übrigen Griechenland gefeiert wurden, werden eigentlich nur die Apaturien[4] in Athen und die *ἀρκτεία*[5] der Artemis in Brauron mit ziemlicher Gewißheit als Initialzeremonien zu erklären sein, während beispielsweise die Deutung der Hybristika[6] oder der Mysterien des Dryops[7] im vorgenannten Sinne mehr oder weniger geistreiche Vermutung bleibt.

Spuren älterer Zustände erblickt H. Usener[8] auch mit Recht in den geschlossenen Verbänden der *ἔφηβοι* und *νέοι*, die zumeist eine straffe staatliche Organisation besaßen, er zeigt an dem politisch und militärisch bedeutsamen Institute der athenischen Epheben, wie es einerseits in späterer Zeit vergeistigt, mit der höheren Jugendbildung in Verbindung gesetzt und zu einer Art Universitäts-

[1] A. C. Haddon: Sociology, Magic and Religion of the Western Islanders Cambridge 1904 (V. Bd. der Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits). P. 209, 212.

[2] Roschers Lexikon s. v. *Σκοτία*.

[3] Vgl. A. Thomsen, Orthia. Arch. f. Rel. IX. 1906. S. 397.

[4] In einer vom Schol. des Aristophanes überlieferten Legende wird die Stiftung des Festes mit der Erscheinung des *Διόνυσος Μελάναιγις* — offenbar unrichtigerweise —, in Verbindung gebracht.

[5] Nach Ar. Lys. 645 mußte jedes zu Jahren gekommene Mädchen an dem Bärentanz teilnehmen, sonst fand sie keinen Mann.

[6] So J. E. Harrison: Themis. S. 507.

[7] Bei Farnell: Magic and Religion in early Hellenic society. P. 32.

[8] Verhandlungen der 42. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Wien. Leipzig 1894. S. 22 ff.

korporation wurde, anderseits durch die Rolle, die der athenischen Ephebie im Gottesdienst eingeräumt war, auf eine ältere Grundlage zurückwies. Hier ist nun die Beziehung der Epheben zu gewissen Kulten beachtenswert, wie Abholung und Geleit des Dionysosbildes und der eleusinischen Heiligtümer.[1] Auch Erinnerungsfeiern an die Heldentaten der Ahnen begingen die Epheben, vor allem aber veranstalteten sie Festspiele, wie Fackelläufe, Schiffskämpfe und ähnliches.

Bei dem außerordentlich entwickelten staatlichen Leben der Griechen erscheint es Schurtz[2] nicht wunderbar, daß die Jünglingsbünde, durch die ursprünglich das staatliche Leben geweckt und gefördert wurde, später von diesem seinen Zwecken angepaßt und dadurch in ihrer Eigenart vielfach entstellt wurden.

Wir haben die wesentlichen Züge einer primitiven gesellschaftlichen Formbildung aus ihren fossilen Überresten deshalb — mit der gebotenen Vorsicht — zu rekonstruieren versucht, um eine breitere Grundlage für unsere Behauptung zu gewinnen, daß die Tragödie mit einer ihrer Wurzeln bis zu den Pubertätsweihen zurückreicht. Neuere Forschungen haben es wahrscheinlich gemacht, daß in vorhellenischen Tagen eine frühe Welle die orgiastische thrakophrygische Religion des Dionysos direkt nach Kreta hinübergetragen hat.[3] Hier begegnen uns auch die Überreste einer altertümlichen von Schurtz in ihren Grundformen gezeichneten Gesellschaftsstufe und so mag immerhin der Vermutung Raum gegeben werden, daß der Dithyrambus von Kreta[4] so gut wie von Theben, der Geburtsstätte des Sohnes der Semele, seinen Ausgang genommen hat. Als der Kult des Dionysos, von den Eroberern zurückgedrängt, zu einem ländlichen Sektendienste herabsank, bemächtigten sich die nämlichen im mann-männlichen Eros wurzelnden Tendenzen, die formbildend bei den Einweihungsriten gewirkt und anderwärts die ⟨auch in den Pubertätszeremonien liegenden⟩ Keime von Ahnenverehrung

[1] »Die beide mit ihren Mummereien an den Vorstellungskreis der Knabenweihe gemahnen« ⟨Schurtz, a. a. O. S. 123⟩.

[2] A. a. O. S. 122, 124.

[3] Mit dieser Hypothese will Farnell ⟨Cults of the Greek states. V, p. 117⟩ für Kreta das Vorwiegen des Kultes des Götterkindes, des Sohnes der großen Erdmutter, und die Entstehung der Vorstellung einer höhlenbewohnenden Gottheit, die zeitweise dahinschwindet und begraben wird, erklärlich machen. Er führt auch einen von Firmicus Maternus für Kreta bezeugten orgiastischen Dienst auf diese älteste Periode zurück.

[4] Vgl. hiezu auch Eur. Bacch. 119.

zum Heroenkulte gesteigert[1] und sublimiert hatten, des alten, nunmehr unverständlich oder zwecklos gewordenen Ritualliedes des Dionysos und erfüllten den Dithyrambus mit *ἡρωικαὶ ὑποθέσεις*, so daß schließlich Götter- und Heroensagen aller Art den Inhalt dieser unter den Begriff der Ballade fallenden Kunstgattung darstellten. An und für sich hatte ja schon die Verbindung des Dionysos mit dem Heroenkult, wie wir später sehen werden, nichts Befremdendes.

Auf altes Dionysoszeremoniell deuten jetzt nur vereinzelte Lieder, wie der volkstümliche *ὕμνος κλητικός* der eleïschen Weiber[2] und der von Pindar erwähnte *βοηλάτης* ‹rindertreibende›[3] *διθύραμβος*.[4]

Korinth ist nach Pindar die Heimat des Dithyrambus und in Korinth lebte am Hofe des Periander ‹625–585› Arion, der Herodot[5] und Suidas[6] als Erfinder des Dithyrambus, ja diesem auch als Begründer des tragischen Stiles galt. Tatsächlich bestand der Dithyrambus in mehr oder weniger kunstloser Form wohl schon lange, aber Arion veranstaltete zuerst Aufführungen eines neuartigen, veredelten Dithyrambus mit einem aus 50[7] Sängern bestehenden Chor. Hingegen scheint die Behauptung, daß er in Versen sprechende Satyrn einführte, auf keinen historischen Vorgang zurückgehen[8] und nachträglich als Stütze der Aristotelischen Theorie von dem Ursprunge des Dramas aus dem Satyrspiel

---

[1] »Die Verlobung oder vielmehr fleischliche Vereinigung ‹erg.: mit dem geliebten Knaben› an heiligen Orten selbst unter dem Schutze eines Gottes oder Heros steht für Thera und für Theben sicher.« Bethe, a. a. O. S. 449.

[2] Plut. quaest. graec. XXXVI:

Ἐλθεῖν ἦρ' ὦ Διόνυσε
Ἀλείων ἐς ναὸν
ἁγνὸν σὺν χαρίτεσσιν,
ἐς ναὸν τῷ βοέῳ ποδὶ θύων.
Ἄξιε ταῦρε, ἄξιε ταῦρε.

[3] Harrison ‹Themis, Anm. 4 zu S. 34› macht mit Beziehung auf den von Euripides in den Bakchen gebrauchten Ausdruck *ἀναβοάσας* die Bemerkung, daß *βοή*, urspr. *βοϝή*, das Blöken, Brüllen des Viehs, eine regelmäßige rituelle Bezeichnung gewesen zu sein scheint.

[4] Ol. XIII, 18–9: *ταὶ Διωνύσου πόθεν ἐξέφηνεν σὺν βολάτᾳ χάριτες διθυράμβῳ.*

[5] Herod. I, 23.

[6] s. v. Arion.

[7] Auch der Chor der Danaiden in Aeschylos frühestem Drama »Die Schutzflehenden« dürfte aus 50 Jungfrauen bestanden haben.

[8] W. Schmid: Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Tübingen 1901. S. 19.

erfunden worden zu sein, wie überhaupt die Neigung später Schriftsteller, selbst unter Berufung auf Solon[1] Arion als Schöpfer der Tragödie hinzustellen, demselben Motiv entstammen dürfte. Da der Dithyrambus ein Element der Tragödie bildet, liegt immer ein Körnchen Wahrheit solchen literarhistorischen Konjekturen zugrunde, die aber um die Bedeutung des Wortes τραγῳδία nun einmal nicht herumkommen. Eine in jüngster Zeit zu Ansehen gelangte Theorie,[2] die den Ursprung der Tragödie vom Dionysoskult völlig loszulösen und in mimetischen Tänzen und Klagegesängen an den Gräbern von Heroen, Städtegründern und Stammeskönigen zu entdecken versucht, hat als wirksamstes Argument die bekannte Herodotstelle über den Kult des Heros Adrast in Sikyon, der Nachbarstadt Korinths, verwenden zu sollen vermeint, nachdem schon antike Schriftsteller, z. B. Themistius[3] und Suidas,[4] die Sikyonier wegen der Aufführungen zu Ehren des Adrast und wegen des Ruhmes ihres Landsmannes Epigenes, eines Dithyrambendichters, der bereits im siebenten Jahrhundert Tragödien[5] geschrieben zu haben scheint, als Erfinder der Tragödie anerkannt hatten.

Über diesen Schutzheros einer peloponnesischen Stadt, die noch von der ursprünglichen pelasgischen Bevölkerung bewohnt war, berichtet nun Herodot,[6] daß auf dem Marktplatze sein Grabheiligtum stand und daß die Sikyonier ihn mit »tragischen Chören«, die auf seine Leiden Bezug nehmen, ehrten. Kleisthenes, der letzte Tyrann aus dem Geschlechte des Orthagoras, der seinerzeit die Herrschaft der Dorier gestürzt hatte, wollte die Gebeine des Adrast, der als Argeier Landesfeind[7] war, nach einem — wahrscheinlich unglücklichen — Kriege mit Argos über die Landesgrenze werfen und erbat sich hiezu die Erlaubnis des delphischen Orakels, die ihm verweigert wurde. Dessenungeachtet änderte Kleisthenes den Heroenkult in der Weise ab, daß er χοροὺς μὲν

[1] Vgl. den Kommentar des Johannes Diaconus zu Hermogenes. (Zitiert bei H. Rabe: Aus Rhetoren Handschriften. Rhein. Mus. LXIII. 1908. S. 150.)

[2] W. Ridgeway: The Origin of Tragedy. Cambridge 1910.

[3] or. XXVII, S. 406 (Dindorf).

[4] s. v. Thespis.

[5] Suidas: s. v. Thespis. — Epigenes soll der älteste der fünfzehn Tragödiendichter gewesen sein, die Thespis' Vorgänger waren. Sie stammten zum überwiegenden Teil aus dem Peloponnes. Eigentliche Dramen werden sie wohl nicht geschrieben haben.

[6] V, 67—8.

[7] Ähnlich Ödipus auf Kolonos.

τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην Θυσίην Μελανίππῳ.[1] Das heißt: er wies die Choraufführungen dem Gotte Dionysos als etwas ihm Gebührendes zu, während er das Heroenopfer dem Heros Melanippus zuteilte. Der Tyrann hatte nämlich die Gebeine des Melanippus, der ein Todfeind des Adrast gewesen war, aus Theben holen lassen und sie im Prytaneion verwahrt.

An zwei Stellen des Herodotberichtes hat nun die wissenschaftliche Kontroverse angesetzt: man hat ἀπέδωκε mit »gab zurück« übersetzt und daraus gefolgert, daß der Dionysoskult in Sikyon schon vor Kleisthenes bestanden hätte. Diese Auffassung würde jedoch dem Zusammenhange bei Herodot widersprechen und uns anderseits nötigen, ein Zeugma anzunehmen, da ja von einer Wiedererstattung des Opfers an Melanippus nicht die Rede sein kann. Herodot, der in einer Zeit lebte, in der der Dionysosdienst bereits in die Staatsreligion siegreich eingedrungen war, erblickte in derartigen Chören eine spezifische Eigentümlichkeit dieses Kultes (er mochte auch die Chöre der ältesten Tragödienaufführungen an den Großen Dionysien im Sinne haben) und mußte daher die Zuteilung der Chöre an den großen Gott durch Kleisthenes, der so wie die die Tyrannis tragende Partei Dionysos eifrig verehrte, als etwas durchaus Rechtmäßiges empfinden.[2]

Auch die richtige Interpretation dieser τραγικοὶ χοροί stieß auf Schwierigkeiten. Es geht doch wohl nicht an, hier an eine Satyrverkleidung oder an Bockschöre zu denken, denn was haben die mit dem Heroenkult[3] zu tun? Man kommt der Auffassung des Herodot, der den ganzen Hergang vom Standpunkte seiner Zeit aus beurteilt zu haben scheint, vielleicht am nächsten, wenn man die Stelle mit »tragische Chöre«, »Chöre, wie sie in der Tragödie üblich sind«, wiedergibt. Es ist ja bekannt, welche große Rolle der Threnos, die Totenklage im Äschyleischen Drama spielt. Da hatte es nun nichts Befremdendes, wenn Herodot ähnliche Choraufführungen an einem Heroengrabe als τραγικοὶ χοροί bezeichnete.

[1] Die vollständige Stelle lautet: τά τε δὴ ἄλλα οἱ Σικυώνιοι ἐτίμων τὸν Ἄδρηστον καὶ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμῶντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε, τὴν δὲ ἄλλην Θυσίην Μελανίππῳ.

[2] »Ähnliche Totenklagen, in denen der Keim der Tragödie liegt, wurden bei den Orgien für den getöteten Gott vorgetragen; daher war der Austausch von Adrastos gegen Dionysos leicht und die Bezeichnung ‚tragische Chöre' verständlich.« Nilsson: Der Ursprung der Tragödie. S. 303.

[3] Der Bock kommt als Opfertier im Heroenkult fast gar nicht in Betracht.

Es heißt aber etwas hineindeuten, was nicht in der Stelle liegt, wenn Ridgeway die τραγικοὶ χοροὶ πρὸς τὰ πάθεα αὐτοῦ als tragische Tänze erklärt, die die Taten und Leiden des Heros mimetisch darstellen sollen. Wohl gibt es, über die ganze Welt verstreut, mehr oder weniger dramatisch ausgestattete Leichenfeiern und jährlich wiederholte Totenklagen,[1] doch könnte nur dann von einer unmittelbaren Entwicklung der Tragödie aus den Adrastoschören in Sikyon gesprochen werden, wenn in diesen die Handlungen und Reden des Lebenden nachgeahmt würden.

Ein vereinzeltes Beispiel — noch dazu von einer Insel der Torres Straits — kann nicht genügen, um einen allgemeinen Brauch daraus herzuleiten. In Pulu würden bei einer jährlichen Begehung zu Ehren der kürzlich verstorbenen Stammesmitglieder diese in Geistergestalt dargestellt und der charakteristische Gang sowie die Bewegungen der Toten nachgeahmt.[2]

Ridgeways an und für sich berechtigte, wenn auch den komplexen Erscheinungen nicht gerecht werdende Ansicht, daß die griechische Tragödie im Toten- und Heroenkult wurzelt, ist in eingeschränkter Form auch von anderen berufenen Kennern[3] ausgesprochen worden. Es verlohnt sich daher, den Anteil dieser Kulte an der Entstehung der Tragödie sowie ihren Niederschlag im ausgebildeten Drama des näheren festzustellen.

Den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet die merkwürdige Tatsache, daß in der Tragödie Dialogverse in einer an das ionische Epos anklingenden Sprache und Chorlieder in dem eigentümlichen Versmaß der Dochmien, das an die Sprachform der dorischen Chorlyrik erinnert, vereint auftreten. Nilsson[4] erblickt das Vorbild für diese widerspruchsvolle Erscheinung in der wirklichen Totenklage.

Von der Totenklage in epischer Zeit ist uns kein Beispiel erhalten, ein poetisches bietet uns die Ilias im letzten Buch in der Klage um Hektor.[5] Immerhin können wir uns aus den Zeugnissen ein Schema rekonstruieren.

[1] Wilh. Schmid (Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus. Tübingen 1901) erblickt in den Reigentänzen vor den Heiligenkapellen an den Gedenktagen der Heiligen in Neugriechenland ein Rudiment alter Heroenverehrung.

[2] Siehe Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits, v. 5.

[3] O. Crusius in seinem Artikel »Arion« bei Pauly-Wissowa II, Sp. 841, und in den Preuß. Jahrb. LXXXIV (1893), S. 394, M. Nilsson: Der Ursprung der Tragödie, und W. Schmid, l. c.

[4] A. a. O. S. 627 f.

[5] Ω 720 ff.

Man unterscheidet zwei Arten der Totenklage, eine epische Lobpreisung des Toten, die der Äode in kunstgerechter Form unternahm, und eine lyrische, leidenschaftlich geäußerte, den γόος, der, künstlerisch gestaltet, als ἰάλεμος auftrat.[1] Ἔξῆρχε γόοιο heißt es in der erwähnten homerischen Totenklage, also die nämliche Doppelheit von ἐξάρχων und Chor wie beim ἐξάρχων διθύραμβον.

Indem auf die epische Lobpreisung des ἐξάρχων, des Äoden, der lyrische Gefühlsausbruch des Chors der Leidtragenden folgte, ist schon eine Vereinigung beider Arten der Totenklage vollzogen. Häufiger als diese mehr epische Art dürfte die lyrische Form der Totenklage ohne epische Einleitung gewesen sein, die von ihrer einfachsten Gestalt, dem gewöhnlichen Threnos, zu immer verwickelteren Bildungen fortschritt. Da gab es κόμμοι, Wechsellieder von Einzelsängern, von Chören oder eines ἐξάρχων und des Chores, die durch einen vom Chor der Leidtragenden gesungenen Refrain unterbrochen oder abgeschlossen wurden.

Während wir nun die lyrische Totenklage in der Tragödie[2] in allen Spielarten ohneweiters wiederfinden, können wir auf den ersten Blick die zweite, mehr epische Form nirgends entdecken. Doch erinnern wir uns, daß die dort zum Preise des Toten vorgetragenen Verse eine auffällige Analogie zu den Dialogversen der Tragödie bieten, die mit ihren Erzählungen und Botenberichten den Klageliedern des Chors als zweiter feststehender Bestandteil der ältesten Tragödie zur Seite treten.

Man wird überhaupt die μίμησις δρώντων, in der Aristoteles das Charakteristikum der Tragödie erblickt, in ihren Anfängen nicht überschätzen dürfen. Wenn wir die formell primitiven Tragödien, wie die »Perser«, die »Sieben«, ins Auge fassen, werden wir Dieterich[3] zugeben müssen: »Alle diese alten Spiele waren noch gar keine Dramen, eher Oratorien.«

Wir haben früher angenommen, daß der dionysische Dithyrambus auf Initialzeremonien zurückgeht, die von einer zärtlichen Strömung gegen das gleiche Geschlecht getragen werden. Auch der Threnos, die Totenklage, verdankt den Affekt der Trauer

[1] »Man wird die Bedeutung dieser Totenklagen für Fixierung von Form und Inhalt der Heldensage und ihren Einfluß auf das älteste Epos (z. B. auch auf Schaffung des Vorrats lobenden Beiwörter für die Helden) nicht leicht hoch genug veranschlagen können.« Schmid, a. a. O. S. 17.

[2] Aristot. Poet. 12: κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς.

[3] A. Dieterich: Die Entstehung der Tragödie. Archiv für Religionswissenschaft XI. S. 177.

der gleichen, noch gesteigerten Zärtlichkeit, die hier den nächsten und teuersten Angehörigen und den von der Vater-Imago abgeleiteten Heroen und Königen zugewendet wird. Nun sind aber, wie wir durch Freud[1] wissen, die Gefühle gegen diese Verstorbenen zwiespältig, nicht nur zärtlich, sondern auch feindselig. Die Feindseligkeit, von der das Bewußtsein nichts wissen will, wird auf dem Wege der Projektion verdrängt und äußert sich nur noch in der Bildung eines höchst umständlichen und peinlich beobachteten Zeremoniells, hinter dem die Furcht vor der Vergeltung des gefährlichen Toten lauert, dem nie genug Ehren erwiesen werden können. Auch die übertriebene Lobpreisung des Toten mag dadurch eine Verstärkung erfahren. Mit der Zeit wird der Ambivalenzkonflikt an Schärfe verlieren, ja im Heroenkulte wird er von Anfang an nicht übermäßig betont sein, da hier der eine Gegensatzpartner, die Liebe zum Helden, weitaus überwiegt. Sicherlich wurzelt der im Toten- und namentlich Heroenkulte stets wiederkehrende Agon,[2] der sich als Kampfspiel aller Art (hippische und gymnische Agone) oder als poetischer *ἀγών* um den besten Hymnus (auf den Verstorbenen oder Helden)[3] äußern kann, psychologisch in jener eifersüchtigen Einstellung des Liebenden, der sein höchstes Glück darin findet, vor dem Helden ruhmvoll zu bestehen.

Wenn auch im ionischen Epos schon stoffliche Gründe es erklärlich erscheinen lassen, daß der Heroenkult so gut wie gar nicht erwähnt wird, so würde man doch auch aus dem von den Doriern abweichenden Verhalten gegenüber der Männerliebe auf eine geringere Pflege dieses Kultes bei den Ioniern schließen dürfen.

Es liegt auf der Hand, daß namentlich der Heroendienst, der es in den aristokratisch regierten dorischen Staaten zu großem Ansehen gebracht hatte, viel zur Bildung der Heldensage beitragen mußte, die nun ihrerseits in das feststehende Rituallied des von der adeligen Bevölkerungsschichte geringgeschätzten Gottes Dionysos eindrang und so den Stoffkreis für die Tragödie[4] vorbereitete.

---

[1] S. Freud: Totem und Tabu. Leipzig und Wien 1913.

[2] Wenn man sich erinnert, daß der Schauspieler Agonistes hieß, wird man vermuten dürfen, daß der Dialog sich auch aus dem Agon entwickelt habe.

[3] Es gab im zweiten Jahrhundert bei den Leichenfeiern vornehmer Römer sogar dramatische Aufführungen.

[4] Der Grammatiker Diomedes, »De poematibus«, definiert nach Theophrast: *Τραγῳδία ἐστὶν ἡρωικῆς τύχης περιστατικὸς.*

Warum gerade der Dithyrambus ein geeignetes Gefäß zur Aufnahme dieses Inhalts darstellte, ist schon früher (S. 442) angedeutet worden.

Die Tragödie hat, auch nachdem sie ihre φύσις erreicht hat, in ihrem äußeren Rahmen ihre Abkunft von der mehr epischen Totenklage nie verleugnet.

Außer den einzelnen Totenklagen und dem Threnos am Heroenfeste gab es in den demokratischen Städten sicherlich an einem Tage des Jahres Kollektivenkomien — denn ihrem Inhalt nach muß eine solche Nänie eine Art ἐγκώμιον gewesen sein — der gesamten Bürgerschaft für ihre verstorbenen Angehörigen.

Eine besondere Abart würde dann der Threnos um die Bürger, die im Kriege für das Vaterland gefallen waren, darstellen. Von Simonides ist uns eine Chorode auf die Toten von Thermopylae überliefert.[1] Wir wissen auch, daß den im ruhmvollen Kampfe für das Vaterland Gefallenen heroengleiche Ehren bei dem Jahresfest zuerkannt wurden. Besonders feierlich war der Kult, der den in den Perserkriegen Gefallenen zukam, in Athen und vor allem in Platää.[2]

Hier war der Ansatz zu der historischen, zeitgeschichtlichen Tragödie gegeben, die in Phrynichos' »Einnahme Milets« (*Μιλήτου ἅλωσις*) ihren ersten bekannten Versuch und in den »Persern« des Äschylos ihre erste vollkommene Gestaltung fand. Die »Einnahme Milets« wird aber, wie Dieterich[3] mit Recht betont, noch in nichts anderem wie darin bestanden haben, daß der Dichter beim nächsten Totenfeste den *Θρῆνος* den Toten von Milet singen ließ: »mehr als die Berichte von dem Furchtbaren und die Klagelieder wird das Stück schwerlich enthalten haben«.

Das bald nach 494 geschriebene »Drama« behandelte die Eroberung von Milet durch die Perser im Jahr 495 v. Ch. Doch die von ihren ionischen Landsleuten durchlebten Schrecken standen noch in zu frischer Erinnerung bei den Athenern. Herodot[4] erzählt, wie das ganze Theater in Tränen ausbrach, wie der Dichter von seinen Mitbürgern mit einer Geldstrafe von tausend Drachmen belegt wurde, weil er ihren Schmerz um *οἰκήια* erneuert

[1] Fr. 4 Bgk.

[2] Eine ausführliche Beschreibung bei M. Nilsson: Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluß der attischen. Leipzig 1906.

[3] Dieterich, a. a. O. S. 177, 178.

[4] VI, 21.

hatte, und wie ein Verbot erlassen wurde, daß niemand in Hinkunft diesen Stoff dramatisch behandeln dürfe.

Wie genial erscheint neben diesem mißglückten Versuch, ein Stück Zeitgeschichte im Theater vorzuführen, die Behandlung des historischen Stoffes in den »Persern«! Äschylos verschmähte es, Ruhm und Größe Athens in einem ἐγκώμιον jubelnd zu besingen. Aber um vieles wirksamer wurde dieser Preis dadurch, daß der Dichter die stolzen Perser ein einziges ergreifendes Klagelied über ihre furchtbare Niederlage anstimmen läßt. Und gerade diese kühne Erfindung kehrte doch eben damit wieder zur ursprünglichen Bedeutung der historischen Tragödie, zur Totenklage zurück.

Es ist eine nicht nur bei den Griechen beobachtete Gewohnheit des Volkes, in einer späteren Phase seiner Entwicklung die alten Gebräuche als Gedächtnisfeiern eines bemerkenswerten geschichtlichen Ereignisses zu deuten. Die Anfänge einer solchen pseudohistorischen Auffassung finden sich dort, wo in den Vegetationsriten neben den dämonischen Figuren mit einem Mal historische Personen auftreten. Gerade so wie noch in der Gegenwart beim Pfingstritt[1] in Nusplingen ‹Schwaben› Ludwig XVI., König von Frankreich, in Gesellschaft des Maienführers und des Pfingstbutzen erscheint oder bei englischen Mummereien Wellington und Napoleon eine Rolle spielen, ist auch im Altertum bei ähnlichen volkstümlichen Begehungen eine Vermengung von naturmythologischen und geschichtlichen Gestalten wahrzunehmen. Ja selbst in den »Persern« des Äschylos, die über die starre Liturgie schon hinausgewachsen sind, haben einzelne Forscher hinter der patriotisch-politischen Bedeutung eine sakrale zu entdecken vermeint. Xerxes ist für Fries[2] eine Thammuzgestalt, die als Jahresgott durch

[1] Mannhardt: Wald- und Feldkulte, I.², S. 352.

[2] Dr. C. Fries: Das Zagmukfest auf Scheria und der Ursprung des Dramas. Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft. 1910, S. 221 f.

»In den Persern ist der Inhalt der Botenrede das Leiden der Perser oder vielmehr des sie personifizierenden Königs, wenn letzteres auch nicht ausdrücklich gesagt wird. Klagen wie um Thammuz und Adonis hallen von der Orchestra. Der Geist des alten Dareios wird beschworen. Wie ein alter Ahnherr des Hauses wird er verehrt und gerufen. Er spricht über das fernere Schicksal der Perser und über seinen Sohn, der in zerfetztem Gewande heimkehren werde und neu bekleidet werden solle. Auch hier also in tiefster Not Befragung des unterirdischen Ahnherrn, der das Weitere verkündet, das alte Jahr, das auf das neue hindeutet. Spätere Freuden und heiteren Ausgang zu künden, wie der mythische Kreislauf erfordert hätte, verbot der hellenische Standpunkt des Dichters.

Nicht nur poetische Kontrastwirkung erstrebt das folgende Stasimon 843 ff., in dem Dareios wie ein Gott, seine Regierung wie eine goldene Zeit

den Untergang der Vegetation leidet; das Erscheinen des Darius, der im Drama Θεὸς[1] und *δαίμων*[2] genannt wird, als grabentstiegenes *φάσμα* stellt nach Murrays[3] Auffassung die alte rituelle Theophanie dar.

Das Nebeneinander von dämonischer und historischer Gestalt, wobei bald die eine, bald die andere stärker vortritt, stellt uns nunmehr — nach Erörterung des Anteils der Totenklage und der Heldensage an der Entstehung der Tragödie — vor die Aufgabe, jene Quelle zu bezeichnen, aus der das mimetische Element stammt, das vor allem den entscheidenden Schritt von der archaisch-unfreien, einförmigen Liturgie zum einzigartigen, freien Kunstwerk vollziehen half.

Mimetische Zeremonien, insbesondere Tänze finden sich auf der ganzen Welt nicht nur bei den magischen Riten der Primitiven, sondern auch bei den volkstümlichen Gebräuchen der sogenannten Kulturvölker. Der Zweck ist ursprünglich ein zauberhafter: durch Nachahmung eines mächtigen Wesens, das einmal der Ahne, ein anderes Mal das Totemtier oder ein Dämon sein kann, häufig auch durch rohe Darstellung des gewünschten Ereignisses soll dieses Ereignis, beziehungsweise jener Naturvorgang in Wirklichkeit herbeigeführt werden, der für gewöhnlich in die Machtsphäre des mit übermenschlichen Kräften begabten Wesens fällt ‹Analogiezauber›.[4]

---

geschildert wird. Er gleicht dem vollendeten, zu den Seligen entrückten Ahnherrn des babylonischen Helden, Xerxes selbst, erscheint nun, mit lauter Wehklage und mit Jammergeschrei vom Chor empfangen. Der Dichter denkt ihn sich als Dionysos oder Thammuz, der den Sommer überschritten hat und in Winternächte versinkt, denn

πρόσφθογγόν σοι νόστου τὰν
κακοφάτιδα βοάν, κακομέλετον ἰὰν
Μαριανδύνοῦ Θρηνητῆρος
πέμπω πολυδάκρυν ἰαχάν ‹915 ff. Kirchhoff.›

Mariandynos ist aber wie sein Bruder Bormos ein Jahresheld. Er stirbt auf der Jagd wie Adonis, *καὶ μέχρι νῦν Μαριανδυνοὺς ἀκμῇ Θέρους θρηνεῖν αὐτόν*, sagt der Scholiast. Mariandynos soll auch die *θρηνητικὴ αὐλῳδία* ausgebildet haben, d. h. die Thammuzklage schließt sich an seinen Namen an. Damit ist der Thammuzcharakter des Xerxes vielleicht angedeutet und diese Stelle ist gleichsam der mythologische Schlüssel zum Drama, hinter dessen patriotisch-politischer Bedeutung die sakrale also doch noch hervorschimmert. Diesen Tribut entrichtet der Dichter gewissermaßen dem Herkommen, eine reine historische Tragödie ist das Perserdrama nicht und konnte es damals noch nicht sein.«

[1] v. 644.

[2] v. 642.

[3] Ritual Forms in Greek Tragedy. In J. E. Harrison: Themis. Cambridge, 1912. p. 341 sq.

[4] Von dem erstgenannten Fall ist der mimische Tiertanz ohne totemistische oder dämonische Bedeutung zu trennen, bei dem z. B. durch Nachahmung eines

Es erscheint verständlich, daß das Ziel dieser Zauberhandlungen vornehmlich die Sicherung oder Vermehrung der Fruchtbarkeit bildet, dabei wird in vielen Fällen eine Unterscheidung zwischen reicher menschlicher Nachkommenschaft und Fruchtbarkeit der Tiere und Pflanzen infolge der für das primitive Denken charakteristischen Unfähigkeit zu schärferer begrifflicher Abgrenzung nicht gemacht werden. Dieser Mangel wurzelt aber wohl in einem noch vorhandenen Gefühl der Verwandtschaft, indes wir — mit Ausnahme der Kinder, die eine ähnliche Einstellung zu Tier und Pflanze wie die Wilden haben, — vor allem das Trennende der Kluft zwischen Mensch und Tier empfinden. Die Fruchtbarkeit des Landes und der Tiere, die ursprünglich in magischer Weise durch Identifizierung mit dem Stammestotem oder dem Ahnengeist[1] gefördert werden sollte, wird namentlich in späterer Zeit durch mimetische Darstellung von Naturdämonen zu beeinflussen gesucht, die in Menschengestalt mit phallischen Attributen oder unter dem Bilde von Tieren gedacht werden, die als besonders geschlechtslustig gelten oder phallische Symbole verkörpern.

Die mimetische Art tritt, wie der europäische Volksgebrauch zeigt, namentlich in den Ackerbauriten hervor. Die unbewußte Identifizierung der Erde mit der Frau ‹Mutter›, die an Stelle des verdrängten Inzestes tritt, hat nun später zur Folge, daß überwiegend Dämonen von menschlicher Bildung, sei es ein ithyphallischer männlicher allein oder ein den Geschlechtsakt vollziehendes Dämonenpaar, als Erreger der Fruchtbarkeit des Bodens vorgestellt werden.

Wir dürfen vielleicht in diese Zeit die Entstehung jener Muttergottheiten verlegen, denen sich regelmäßig ein Sohn und Geliebter gesellt ‹Adonis, Attis, Thammuz, Dionysos›.[2] Psychoanalytische Untersuchungen an Neurotikern und Kindern haben hinlänglich bewiesen, daß das affektbetonte Tier einen Ersatz des Vaters darstellen kann. An diese Feststellung hat Freud bekanntlich seine Theorie über »die infantile Wiederkehr des Totemismus«[3]

Büffels die Büffelherde vermehrt werden soll. Hier handelt es sich eigentlich nicht um eine Darstellung des bewirkenden »numen«, sondern des gewünschten Erfolges.

[1] Bei vielen Pubertätszeremonien fällt die Verleihung der Zeugungskraft an die Kandidaten zeitlich mit der magischen Erneuerung des Lebens in der Natur zusammen.

[2] Jeder im Schoße der Erde begrabene Tote war dieser irgendwie vermählt und von Einfluß auf ihre Fruchtbarkeit.

[3] Totem und Tabu.

angeknüpft. Auch der Fruchtbarkeitsdämon geht auf das Vorbild des Vaters zurück. In dem später entstandenen Meter-Phalloskult hat sich dann der Sohn an die Stelle des väterlichen Phallos gesetzt, die Mutter hat im Kulte nie einen Gatten neben sich. In der hellenischen Urzeit erhielt der dramatische, mimische Tanz in den auf das Vorbild des Vaters zurückweisenden Fruchtbarkeitsdämonen seine prädestinierten Darsteller.[1] Die Malereien alter korinthischer Vasen lassen uns noch die Gestalten dieser Vegetationsdämonen ahnen. Wie Mannhardt[2] für die nordeuropäischen Umzüge gezeigt hat, treten zu diesen phallischen Geistern bald verschiedene typische Charakterfiguren hinzu, so daß »aus dieser Verbindung der Vegetationsdämonen mit dem mimischen Tanz sich eine Art mimisch-burlesker Ethologie und Biologie, so etwas wie der Anfang eines primitiven Mimus entwickelt. Diese Ethologie und Biologie, die sich an die Naturfeste anknüpft, ist mit Ausnahme Griechenlands überall in ihren Anfängen stecken geblieben«.[3] Fügen wir noch hinzu, daß die Entwicklung zum Burlesken, die der Fruchtbarkeitsdämon genommen hat, einem psychischen Prozeß im individuellen Seelenleben entspricht, bei dem die Verspottung und Geringschätzung der väterlichen Macht an Stelle der ursprünglichen Idealisierung tritt. Der dramatische, mimische Darsteller bewährt seine Abstammung von den phallischen Vegetationsgeistern auch durch seine Tracht, die sich noch bis zum fünfzehnten Jahrhundert n. Chr. in Byzanz erhalten hat: er trägt Trikot und Phallus, dazu noch meistens vorn eine Polsterung, das Progastridion, seine Kleidung besteht in einem Kittel, wie ihn die einfachen Leute in Hellas tragen, sein Haupt bedeckt eine spitze Mütze, wie sie für den apiciosus des römischen Mimus charakteristisch ist. Auch der mittelalterliche Hofnarr trägt auf dem geschorenen Haupt eine spitzige Narrenkappe, wie noch heute sein Nachkomme, der Zirkusclown. Der Narrenkolben, das mimische Prügelholz, ist gleichfalls vom Mimen ererbt.[4]

[1] Vgl. Hermann Reich: Der Mimus. Berlin 1903. S. 501.

[2] A. a. O. I. S. 349 ff.

[3] Reich, a. a. O. S. 500.

[4] Vgl. H. Reich, a. a. O. S. 539, 832. — An einer früheren Stelle der vorliegenden Untersuchung habe ich angedeutet, daß in volkstümlichen Aufzügen der Narr auch als theriomorphisch charakterisierter Vegetationsdämon erscheint. Der spitze Hut und die Narrenpritsche sind Penissymbole. Der türkische Karagöz, ein Abkömmling des Mimus, trägt noch den Phallus.

Aristoteles läßt im IV. Buche der Poetik die Komödie durch das Hinzutreten des Mimus zum phallischen Chorgesang (Phallikon) entstehen. Der komische Schauspieler trägt auch den Phallus, weil er ursprünglich ein Mime ist, aber nicht länger als bis zum fünften Jahrhundert v. Chr.[1]

Überblicken wir also die Entwicklung der mimetischen Tänze, so finden wir, daß diese eigentlich nicht über den Mimus, das *γένος βιωτικόν* hinaus gediehen sind. Die griechische Tragödie wurzelt zwar in dem nämlichen allgemein-menschlichen Boden religiös-magischer Vorstellungen,[2] ist aber in ihrer Entstehung nur aus individuellen Bedingungen zu verstehen, die sich so an keinem Orte der Welt wiederholt haben.

Das Gesetz der Ökonomie gilt auch für die Wissenschaft. So empfiehlt es sich nicht nur, mit einer Annahme möglichst viele Erscheinungen zu erklären, es geschieht auch bisweilen, daß die zutage liegende Deutung die richtige ist. Die Herkunft der Tragödie aus der Dionysosreligion wurde eigentlich von keinem Forscher mit Ausnahme Ridgeways[3] ernstlich bestritten. Daher mag der Versuch unternommen werden, auch das mimetische Element aus diesem Kulte herzuleiten, wie anderseits die etymologische Interpretation des Wortes *τραγῳδία* bedeutsame Aufschlüsse über die Urform der Tragödie zu geben verspricht.

Auch für den späten Betrachter bleibt die Gestalt des Dionysos in ein seltsames Dämmerlicht getaucht, er steht ewig abseits von den taghellen Umrissen der anderen olympischen Götter.

Diesen Gott hat in frühen Tagen, als noch kein keltisches Fremdvolk vom oberen Balkan nach Griechenland eingedrungen

[1] Auf dem Titelblatt eines zur Zeit Shakespeares aufgeführten Schauspiels »The world tost at tennis« trägt der Teufel einen hakenförmigen Phallus und verrät auch sonst seine Abstammung von den griechischen Fruchtbarkeitsdämonen. Vgl. W. J. Lawrence: The phallus on the early english stage. Psyche and Eros, vol. II. number 3. New York 1921.

[2] Dieser allgemeine Gesichtspunkt wird gegenüber dem spezifischen von Frazer (The Golden Bough, Part VI, The Scapegoat. London 1913. P. 374, 375, 384) allzusehr in den Vordergrund gestellt.

[3] Nach Ridgeway (The Origin of Tragedy) ist das einzige wirklich dionysische Element in den dramatischen Aufführungen, wie sie in Athen und vielleicht andernorts üblich waren, das Satyrdrama. Jedenfalls ist das später an die Tragödie angeschobene Satyrspiel ursprünglich unabhängig von dieser. Seine Herkunft weist nach dem nordöstlichen Peloponnes, während die Tragödie in Attika enstanden ist.

Die Satyrn sind Verwandte der mimischen Fruchtbarkeitsdämonen. Die im Wesen dieser phallischen Geister liegende Tendenz zum Burlesken hat sich an der ernsten Tragödie zur Parodie eines heroischen Stoffes entwickelt.

war, eine jener großen religiösen Wellen aus der wilden thrako-phrygischen Heimat nach Griechenland und den Inseln, insbesondere nach Kreta, getragen.

Hier verschmilzt sein orgiastischer Kult mit dem Dienst einer großen Muttergottheit – Zeus-Zagreus stirbt und wird als ein kleines Kind wiedergeboren, das ein Thiasos gewappneter Kureten umtanzt. Dionysos und die Mutter sind in Gedanken überhaupt nicht zu trennen, mag diese Semele,[1] Thyone, Bendis, Brimo, Ariadne heißen oder sich im Schwarme der Mänaden und Thyiaden, der Ammen des Dionysos,[2] vervielfältigen.

Die Religion des Sohnes ist eine Naturreligion: Dionysos ist ein großer Gott der Fruchtbarkeit und der Vegetation, das numen des Baumes und der Weinrebe, er ist Herr der Toten, die unter der Erde wohnen und in geheimnisvoller Weise an der Erneuerung alles Lebens im Frühling mitwirken. Im Totenreich hausen auch die Seelen der abgeschiedenen Heroen. So erklärt sich die frühe Verbindung des Gottes mit diesem Kulte.

Aus der Erde kommen endlich die Orakel und prophetischen Träume. Der Phallos ist dem Dionysos heilig, denn dem primitiven Sinn erscheint die Zeugungskraft von Mensch, Tier und Pflanze als eine geheimnisvolle, in der mütterlichen Erde wurzelnde Einheit.

Eine Vegetationsgottheit erleidet natürlich das Schicksal der Natur, sie entschläft oder stirbt dahin, sie erwacht oder wird neu geboren.

Als man den Gott noch tiergestaltig dachte, offenbarte er sich seinen Verehrern als Stier, Bock oder Schlange. Später, da man ihm menschliche Züge lieh, erhielt er sich die wunderbare Gabe der Verwandlung oder er trat in Begleitung seines heiligen Tieres auf ⟨auch ein Hirsch, Panther oder Esel⟩.

Auf Denkmälern erscheint er zuerst als ernster bärtiger Mann, bevor die Kunst den Idealtypus des lockigen, weichen, ein wenig weichlichen Jünglings schuf. Übereinstimmend werden als Kennzeichen der ursprünglichen Religion hervorgehoben: der Enthusiasmus,[3] die Ekstase,[4] die Identifizierung mit der Gottheit

[1] Semele ist die thrakophrygische Form der Gaia.

[2] Daß die Ammen zugleich die Mütter des Genährten und Zerstückelten sind, erweisen die Sagen, in denen Mütter in bakchischer Raserei ihre eigenen Kinder töten.

[3] Ursprünglich gemeint als körperliches Erfülltsein vom Gott.

[4] Ἔκστασις ist die dem ἐνθουσιασμός korrelative Vorstellung, daß der Mensch oder seine Seele, sein Geist in den Gott körperlich eingeht.

mittels orgiastischer Riten, ein wilder sakramentaler Akt und das Vorherrschen der Frauen im Kult.

Die primitivste, sinnlichste Art der Einverleibung des Göttlichen ist das »Gottessen«.[1] Wie das Totemtier zu gewissen Zeiten von den Stammesmitgliedern getötet und verzehrt wird, um das alle Angehörigen des Clans umschlingende heilige Band der Gemeinschaft zu erneuern, wird auch der tiergestaltige Gott von seinen Verehrerinnen mitten aus der Herde herausgerissen, zerfleischt und verschlungen, damit sie, nunmehr von »mana« erfüllt, durch ein magisches Ritual auf das Gedeihen der Vegetation einwirken können.

Infolge jener bereits erwähnten primitiven Anschauungsweise besteht eine durchgängige Verbindung des Agrarischen mit dem Sexuellen. Der orgiastische Fruchtbarkeitskult wird wie noch heute bei Naturvölkern ein sexuelles Rasen gewesen sein. θύω bedeutet stürmen, toben, rasen. Daher der Name der Thyiaden.[2] Durch den sexuellen Orgasmus glaubten sie die Zeugungskräfte der Natur anzuregen und zu fördern (Analogiezauber).

Mochten die Mänaden ein magisches Vegetationsritual begehen — was der ursprüngliche manifeste Zweck der Zerreißung des Gottes gewesen sein dürfte — oder später vom Verlangen ergriffen worden sein, das Göttliche in sich aufzunehmen, um sich der Unsterblichkeit zu versichern, die tiefste wirkende Schichte im Unbewußten bleibt der verdrängte Inzestwunsch der Mütter,[3] der

[1] Dieterich (Eine Mithrasliturgie. Leipzig und Berlin 1910, S. 95 ff.) entwickelt sehr gut, von der ursprünglichen rohen Vorstellung zur immateriellen, völlig vergeistigten aufsteigend, die Reihe der Bilder, in denen die Vereinigung des Menschen mit Gott gestaltet und aufgefaßt wurde.

[2] Hans v. Prott hat in einem kurz vor seinem Tode niedergeschriebenen Aufsatz MHTHP Bruchstücke zur griechischen Religionsgeschichte (aus dem Nachlaß herausgegeben von H. Schrader, Archiv für Religionswissenschaft. IX. S. 87 ff.) mit einer vielfach die Ergebnisse der Psychoanalyse vorwegnehmenden Hellsichtigkeit auch auf die sexuelle Grundbedeutung der Thyiaden hingewiesen.

Weniger (Feralis exercitus. Archiv für Religionswissenschaft. X. S. 70) erblickt dagegen in ihnen Windinnen, Dämoninnen des Windes.

Beide Auffassungen lassen sich vereinigen, wenn man nur die historische Schichtung in Betracht zieht. Der Wind ist ein bekanntes Libidosymbol.

[3] Das berühmte »bakchische Schweigen«, die rätselhafte Schwermut, die den Zügen der Thyiaden selbst in der Kunst anhaftet, ist, vielleicht als psychische Reaktion auf den Inzest, als Äußerung des Schuldgefühles zu deuten.

Nachdem ich diese Zeilen niedergeschrieben, stoße ich bei der Lektüre von Reiks »Psychoanalytischen Studien zur Bibelexegese« (Imago V, Heft 5/6, S. 357) auf folgende Stelle, die mit meiner Deutung übereinstimmt:

»Wir dürfen vielleicht als erstes Anzeichen des Schuldbewußtseins, der Reue und der Identifizierung mit dem Toten jenes Symptom des Schweigens

zum prägenitalen Kannibalismus regredierende Wunsch nach Vereinigung mit dem Dionysossohn. Ähnlich wie das Inzeststreben des Sohnes die Regression in das primäre narzißtische Stadium in sich begreift, mußte sich an das inzestuöse Verlangen der Mutter, vom Sohne neugezeugt zu werden, der Wunsch nach Verjüngung, Fortdauer, der Unsterblichkeitswunsch, der eine Ablehnung des Todes durch den auf der anfänglichen Entwicklungsstufe allmächtig herrschenden Narzißmus bedeutet, anschließen. Und war man durch die Vereinigung mit dem göttlichen Sohne der Unsterblichkeit nun nicht doppelt gewiß?

Die körperliche Gemeinschaft mit dem Gott (*ὁμοίωσις τῷ θεῷ*) kam auch äußerlich zum Ausdruck, sollte auf magische Weise dadurch bewirkt werden, daß die Mysten sich in das Fell des verehrten Tieres hüllten und sich seinen Namen beilegten.

Die älteste, wohl schon in die vorhomerische Periode zurückreichende Tiergestalt des Gottes ist der Stier[1] — ein patriarchalisches phallisches Symbol, das mit dem daktylisch-chthonischen Charakter des Dionysos in gutem Einklange steht.

In dem elischen Adventslied[2] wird der Stierdionysos von den 16 Frauen mit den Worten angerufen:

Ἐλθεῖν ἦρ᾽[3] *ὦ Διόννσε*
Ἀλείων ἐς ναὸν
ἁγνὸν σὺν χαρίτεσσιν,[4]
ἐς ναὸν τῷ βοέῳ ποδὶ Θύων.
Ἄξιε ταῦρε, ἄξιε ταῦρε.

verstehen, das sich der Brüder nach dem Morde (sc. der von den vereinigten Brüdern der Urhorde am Vater verübten Mord) bemächtigte. Wir alle werden an einem Totenbette unwillkürlich verstummen. In dem Schweigen der Brüder war Ernüchterung nach ihrer Gewalttat, darin lag gleichzeitig die unbewußte Identifikation mit dem Toten: es war, wie wenn sein Schweigen auf sie übergriffe. Es war aber auch zugleich ein Symptom dunklen Schuldbewußtseins: sie verurteilten sich darin gleichsam selbst zum Tode. So stark und ursprünglich wirkt das uralte, ungeschriebene Talionsgesetz.«

Die delphischen Theologen rufen den Dionysos als Euios herauf, der die Weiber erregt und mit seinen rasenden Ammen verkehrt.

[1] Das athenische Boukolion, die Residenz des Archon Basileus, wo alljährlich die feierliche Vermählung der *βασίλινα* mit Dionysos begangen wurde, gemahnt an die alte Vorstellung des Stiergottes. Die Mysten des Dionysos hießen *βουκόλοι*, er selbst erscheint auch vereinzelt als Hirt. (Vgl. Jesus als Hirt und Lamm.)

[2] Plut. qu. gr. XXXVI.

[3] Der Vokativ *ἦρω* existiert nicht, demnach auch kein »Heros« Dionysos, der sonst nirgends belegt erscheint. — Die Verbesserung stammt von A. B. Cook (bei Harrison, l. c. S. 205[1]).

[4] Die Charitinnen, alte Wachstumsgöttinnen in der Hauptstadt der Minyer Orchomenos, scheinen auch in einem mütterlichen Verhältnis zu

Hier ist *βόειος πούς* der Stierphallos[1] und *θύειν* bedeutet den Orgasmus. An Stelle der prägenitalen Vereinigung mit dem Gotte wird die mittels einer durchsichtigen Symbolik zum Ausdruck gebrachte heilige Hochzeit angestrebt: der Gott soll kommen und seine Verehrerinnen befruchten.[2]

Weniger zahlreich sind die Überlieferungen von Riten, in denen das Dionysoskind von männlichen Adoranten zerrissen und verschlungen wird. Sie gruppieren sich eigentlich alle um die orphische Legende des Dionysos-Zagreus, der von den Titanen getötet und zerstückelt wurde. Die Titanen, die seine Glieder in einen Kessel warfen, der auf einem Dreifuß stand, kochten und zu verzehren begannen,[3] wurden zur Strafe vom Blitz des Zeus zerschmettert und aus ihrer Asche entstanden später die Menschen, die so einen göttlichen und titanischen Teil in sich vereinigen. Zeus aber machte den Dionysos wieder lebendig[4] und ließ ihn nach allen Leiden in den Himmel eingehen.

Uns interessiert nur der erste Teil der Sage, der, wie schon K. O. Müller[5] im Gegensatz zu Lobeck[6] mit Recht hervorgehoben hat, über Onomakritos hinaus auf einen im Volke verbreiteten alten Mythos hinweist. Diesem *ἱερὸς λόγος* wird aber wohl ein Ritual zugrunde gelegen haben, in dem die sakramentale

---

Dionysos gestanden zu sein, der hier als Vegetations- und Fruchtbarkeitsgott betrachtet wird.

[1] Diese dem Psychoanalytiker geläufige Gleichung (vgl. den »Schwellfuß« Ödipus) findet sich auch schon bei Prott: MHTHP. L. c.

[2] Nilsson (Griechische Feste, S. 292) gibt dagegen die Erklärung, daß der Stier erschien, um von den rasenden Thyiaden getötet und zerfleischt zu werden, damit sie die Macht des Gottes in sich aufnähmen.

[3] Nach einer Version wird er von seinem Vater verschlungen (*τεκνοφαγία*). Im Mythus und Märchen (auch in Phantasien von Geisteskranken) erfolgt die Wiederbelebung des Zerstückelten, indem die Bestandteile in ein Gefäß (Kiste, Kessel) oder eine Hülle (Fell, Tuch) getan werden. Im Fall des Kessels, der dem Bauch oder Uterus entspricht, werden sie meistens gekocht. Ich erinnere an das Märchen vom Machandelboom (Grimm: Kinder- und Hausmärchen, Nr. 47), an das Tantalusmahl und an die Zauberkünste der Medea, die die Töchter des Pelias überredet, ihren Vater zu zerstückeln und zu kochen. J. E. Harrison (Themis, S. 198 f. und 245) macht auf die eine cista aus Präneste (gegenwärtig im Berliner Museum) schmückende Zeichnung aufmerksam: Minerva hält einen mit Speer und Schild bewaffneten Knaben über einen Kessel, aus dem Flammen herausschlagen, sie scheint seine Lippen zu salben. Darüber steht: Mars.

[4] Nach einer anderen Überlieferung bringt Demeter, die Mutter des Dionysos, die verstümmelten Glieder des jungen Gottes zusammen, worauf sie ihn aufs neue gebiert (Attis, Osiris).

[5] K. O. Müller: Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie. S. 390 ff.

[6] Lobeck: De morte Bacchi 13, 1, Aglaophamus, S. 615.

Wiederholung des Opfers die Identifizierung der Mysten mit dem Gotte bewirkte und ihnen die Unsterblichkeit sicherte. Als Bestätigung dieser Vermutung mag eine Stelle aus dem Kreterfragment des Euripides (v. 10 ff.) und ein Scholion zu Clemens von Alexandrien (Protrept. I, p. 433, Dindorf) dienen.

Man hat mehrfach die Behauptung aufgestellt, daß durch orphische Sekten ägyptische Einflüsse in die Dionysos-Zagreussage eingedrungen seien, wobei unter anderen eine Stelle aus Firmicus Maternus,[1] die gleichfalls die Schilderung einer kultischen Begehung der Legende enthält, als Beleg herangezogen wurde, in Kreta hat man dann den Ort zu erkennen geglaubt, wo diese Einwirkungen sich vollzogen haben.

Anderseits wurde auf die tatsächlich auffallende Übereinstimmung zwischen dem Mythenkreis von den Leiden des Dionysos und der besonders in Kreta ausgebildeten Sage von der Geburt des Zeuskindes und seiner Verfolgung durch Kronos und andere Titanen hingewiesen. Insbesondere sollte durch Onomakritos eine Übertragung der Gestalten der Titanen auf den Mythos vom Tode des Zagreus vorgenommen worden sein.

Welche Bedeutung haben aber die feindlichen Titanen, die schon in der Ilias[2] genannten in die Tiefen des Tartaros verstoßenen Uranoskinder?

Vorerst ist festzustellen, daß diejenigen, die den Gott oder das Totemtier zerreißen und verzehren, im Sinne primitiven Rituals doch seine eifrigsten Verehrer sind.[3] Die Verkennung der wahren Bedeutung bleibt dann der rationalisierenden Theologie einer späteren Zeit vorbehalten.

Als ein Sagenzug, der den Eindruck hoher Altertümlichkeit macht, ist wohl die weiße Färbung anzusehen, in der sich die »Titanen« dem göttlichen Kinde nahten, bevor sie es in Stücke zerrissen. Da der Gips, mit dem sie sich nach Nonnos[4] die Ge-

[1] P. 84: Cretenses . . . festos funebres dies statuunt et annum sacrum trieterica consecratione componunt, omnia per ordinem facientes, quae puer moriens aut fecit aut passus est, vivum laniant dentibus taurum et per secreta silvarum dissonis clamoribus eiulantes fingunt animi furentis insaniam. Praefertur cista in qua cor soror abscondiderat.

[2] VIII. 479, XIV. 278 f.

[3] Im letzten Grunde sind sie wohl doch seine Feinde, sofern man auf die Söhne zurückgeht, die den Vater der Urhorde erschlugen und verzehrten. (Freud: Totem und Tabu. S. 131 und 142.)

[4] Nonnos Panopolites: Dionysiacorum libri XLVIII Rec. Cam. Koechly. Leipzig. VI. 169.

sichter beschmierten, um unkenntlich zu werden, τιτᾶνος heißt, so hat Dieterich[1] vermutet, daß die orphischen Mysten durch die Namensgleichheit zu jenem mythologischen Mißverständnis verleitet worden seien. Ein solches Bestreichen mit weißer oder sonstiger, namentlich schwarzer Farbe ist uns bereits[2] in den Männerweihen der Wilden begegnet und bedeutet dort eine Identifikation mit den Toten, den Ahnengeistern, also in letzter Linie mit dem Vater, ebenso wie die Masken den magischen Zweck haben, die Stammesmitglieder dämonischen Wesen oder Totemtieren anzugleichen.[3]

J. E. Harrison hat schon vor Jahren[4] darauf hingewiesen, daß der Mythus von Zagreus aus irgend einer Art Initiationsritus hervorgegangen zu sein scheint. Nicht nur das Auftreten weißbemalter Männer, sondern auch der Tanz der Kouretes um das Kind, das Spielzeug, von dem Orpheus[5] berichtet, der Rhombos, endlich die Tötung und Wiedergeburt des Kindes erinnern an charakteristische Züge der Knabenweihen. Harrison gibt zur Erläuterung einen Bericht Frazers[6] über einen Pubertätsbrauch bei dem Wiradthuristamm in Neu-Südwales wieder. Es wird dort unter anderem erzählt, wie Dhuramoolan, ein mächtiges Geisterwesen, dessen Stimme im Schwingen des Schwirrholzes vernehmlich wird, die Novizen tötet, zerstückelt, zu Asche verbrennt, dann aus der Asche menschliche Formen bildet[7] und die Knaben zu neuem Leben erweckt.

Unabhängig von Harrison hat Reik[8] in seiner früher zitierten Arbeit über die Pubertätsriten der Wilden eine Parallele zwischen

---

[1] Rhein. Mus. 1893, p. 280.

[2] In einem früheren hier nicht veröffentlichten Kapitel.

[3] Weniger (l. c. IX. S. 240) erinnert daran, daß sich das Beschmieren mit Weinhefe, Ton, roter Farbe u. dgl., dann auch Verhüllen der Gesichtszüge mit Blättern früh im Dienste des Dionysos findet. Altertümliche Figuren des Dionysos, mit Mennig oder Zinnober gefärbt, gab es noch zu Pausanias' Zeit in Griechenland. Aus diesen Eigentümlichkeiten hat sich bekanntlich der Gebrauch der Maske im Drama entwickelt.

Thespis hat als erster Bleiweiß, dann Portulak, schließlich eine Maske aus unbemalter Leinwand zum Verhüllen des Gesichtes verwendet.

[4] Prolegomena to the Study of Greek-religion. Cambridge 1903, p. 492. — Ausführlicher begründet in »Themis«, p. 16 ff.

[5] Bei Abel: Orphica 196. (Zitiert bei Harrison: Themis, p. 14.)

[6] Frazers Gewährsmann ist R. H. Matthews: The Burbung of the Wiradthuri Tribes. Journal of Anthropological Institute. XXV. (1896.)

[7] Nach einer Überlieferung ersteht das göttliche Kind als weißgefärbter »Titane«, nachdem sein Herz in einer Gipsfigur eingeschlossen wurde.

[8] L. c., Heft 4, p. 217, 219.

diesen und dem Mythus von der Zerstückelung des Dionysos-Zagreus[1] gezogen. Die Zerstückelung, eine Abschwächung der Entmannung,[2] entspricht den Penisverstümmelungen der Novizen. Wie Nonnos[3] berichtet, besteigt Dionysos in jugendlichstem Alter den Thron des Zeus als sein Nachfolger in der Weltregierung. Der grausame Tod des Dionysos-Zagreus aber weist darauf hin, daß er in der ursprünglichen Version seinen Vater Zeus getötet und seine Stelle eingenommen hatte. Auch das Verbrechen dieses Sohnesgottes fällt also mit jenem zusammen, das die Novizen in der Knabenweihe so hart zu büßen hatten: mit dem Versuch, den Vater aus dem Wege zu räumen.

Wir haben oben gehört, daß die Kreter die Leiden und den Tod des Dionysos-Zagreus in einem Ritual zur Aufführung brachten, in dem sie einen lebendigen Stier – die orphische Legende dachte sich das Kind auch in Tiergestalt – mit ihren Zähnen zerrissen. Wie läßt sich nun die Auffassung, die in der Omophagie die alte Totenmahlzeit erkennt, durch die die Teilnehmer *ἔνθεοι* werden, mit der früher vorgetragenen Anschauung vereinigen, daß die Tötung des *κεράεν βρέφος*[4] oder des Kandidaten bei den Knabenweihen eine Sühne für das gegenüber dem Vater beabsichtigte (oder an ihm begangene) Verbrechen darstellt? Oder anders ausgedrückt: Ist der Stier ein Symbol des Vaters oder des Sohnes? Zur Beantwortung der Frage müssen wir mit Freud[5] den psychologischen Mechanismus der Ambivalenz heranziehen. »Mit der gleichen Tat, welche dem Vater die größtmögliche Sühne bietet, erreicht auch der Sohn das Ziel seiner Wünsche gegen den Vater. Er wird selbst zum Gott neben, eigentlich an Stelle des Vaters.[6] Die Sohnesreligion löst die Vaterreligion ab. Zum Zeichen dieser Ersetzung wird die alte Totem-

[1] Nach alter orphischer Überlieferung ist Dionysos-Zagreus die Frucht des blutschänderischen Verhältnisses zwischen Zeus und seiner eigenen Tochter Persephone. Athenagoras (Leg. pro Christ., p. 295 C–296 B, in: Orphica, ed. Abel, p. 164), dem wir diese Überlieferung verdanken, berichtet weiter, daß Zeus seine eigene Mutter Rhea vergewaltigte. Dionysos galt auch als Sohn der Hera und des Demeter.

[2] Rank: Das Inzestmotiv. Leipzig und Wien 1912. S. 311 ff.

[3] Dionys. VI. 165 ff.

[4] Nonnos, 5, 563 f.

[5] Totem und Tabu, S. 142.

[6] Der von alten Kirchenschriftstellern überlieferte liturgische Spruch *ταῦρος δράκοντος καὶ ταύρου δράκων πατήρ*, der die Zeugung des Dionysos-Zagreus als *ταῦρος* durch den Zeus-Sabazios als *δράκων* zum Gegenstande hat, bringt die vollständige Einheit des Vaters und des Sohnes zum Ausdruck.

mahlzeit als Kommunion wieder belebt, in welcher nun die Brüderschar vom Fleisch und Blut des Sohnes, nicht mehr des Vaters, genießt, sich durch diesen Genuß heiligt und mit ihm identifiziert.«

Wir verstehen nun, warum der Stier, der eigentlich ein patriarchalisches Phallussymbol ist, in der Sohnesreligion des Dionysos als theriomorphe Darstellung des Gottes eine solche Geltung[1] erlangen konnte, daß er als das Tier des Dionysos schlechthin angesehen wurde. Ridgeway geht so weit, jede besondere Verbindung des Gottes mit einem anderen Tier, insbesondere mit dem Bock zu verneinen. Ich halte diese Behauptung für unrichtig und vermute, daß der Bock, in seiner Wahl als Tiersymbol des Gottes sicherlich auch durch geographische Eigentümlichkeiten bestimmt, erst mit der zweiten Welle, die die Dionysosreligion im achten und siebenten Jahrhundert aus der thrakischen Urheimat über Thessalien zunächst nach Phokis und Böotien brachte, in den griechischen Kult des Gottes gelangte. Es scheint auch, daß er einer dem eigentlichen Mutterrecht näherstehenden Entwicklungsstufe[2] angehört.

---

[1] Die verschiedenen Darstellungsarten als Stier bei Ridgeway, l. c. S. 78 f.

[2] Es bestehen alte Beziehungen zwischen dem Bock einerseits, dem Feuer und der Sonne anderseits.

Das uralte Symbol, das jenen Teil des Zodiacus bezeichnet, in dem die Sonne mit der Wintersonnenwende wieder den Jahreskreislauf antritt, ist der Steinbock, der *αἰγοκέρως* (vgl. Jung, Wandlungen und Symbole, IV. 1. H. S. 241). Reik (Imago VI, Heft. 2., S. 110 f.) hat die Vermutung ausgesprochen, daß der Tierkreis ein allmählich entstandenes, an den Himmel projiziertes Pantheon von Totem verschiedener Stämme sei, er erblickt an anderer Stelle (Probleme der Religionspsychologie, I., Leipzig und Wien 1919, S. 262 f.) in den Hörnern und Lichtstrahlen nur historisch zu unterscheidende Attribute der Gottheit. Wie das Horn wird auch der Strahl zum Symbol der göttlichen Kraft, besonders in ihrer sexuellen Form. Das hebräische Wort für Strahlen und Gehörntsein ist ein und dasselbe.

»Der Mythus vom gehörnten Moses, der mit Gott auf dem Berggipfel Zwiesprache hält, ist vielleicht eine Ableitung von dem altakkadischen Symbol des Ziegen- und Sonnengottes.« (J. M. Robertson: Die Evangelienmythen. Jena 1910.)

Auch in der vorjahvistischen Religion scheint der Widder als totemistische Gottheit jünger als der Stier zu sein (vgl. Reik, a. a. O. S. 218). Es dürfte sich aber eher um eine Fusion von Stämmen, bei der der totemistische Gott des politisch oder kulturell überlegenen Stammes die der andern in den Hintergrund schob, handeln, als um einen Totemtausch innerhalb des Volkes (Reik, a. a. O. S. 284).

Jones (Die Theorie der Symbolik, Internationale Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse, V. Jahrg., S. 252) deutet den Bock als matriarchalisches Phallussymbol des revolutionären Sohnes.

Der solare Charakter des Dionysos, den er mit anderen sterbenden und auferstehenden vorderasiatischen Gottheiten teilt, erklärt sich aus der frühzeitigen Angleichung ihres Schicksals an den Sonnenlauf: »die Sonne geht zeitweise unter.

Mit Beziehung auf die Entstehung der Tragödie ist bemerkenswert, daß Pindar den von Arion gestalteten Dithyrambus als *βοηλάτης* ‹rindertreibend› bezeichnete und daß am ersten Tage der Großen Dionysien die Epheben nicht nur den Gott in Menschengestalt, sondern auch einen Stier in der Prozession einherführten.

Die Einholung des Stieres durch die Epheben erinnert an weitverbreitete Frühlingsbräuche, die Schurtz in Zusammenhang mit der Knabenweihe gebracht hat. Sollte nicht der »rindertreibende« Dithyrambus auch so zu erklären sein? Das Rituallied, das die »Geburt des Dionysos« besang, hätte den Zweck gehabt, magisch auf die Ankunft des stiergestaltigen Gottes im Frühling einzuwirken.

Wir stoßen schließlich in einem Fragmente[1] des Äschylus auf eine Stelle, deren Deutung zu den Jünglingszeremonien der Primitiven unmittelbar zurückführt. Es heißt dort: *Ψαλμὸς δ' ἀλαλάζει ταυρόφθογγοι δ' ὑπομυκῶνται ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῖμοι, τυπάνου δ' εἰκὼν ὥσθ' ὑπογαίου βροντῆς φέρεται βαρυταρβής.* Zu diesem furchterregenden Stiergebrüll, das von Menschen nachgeahmt wird, bietet sich uns eine überraschende Parallele in der Stimme des australischen Balumungeheuers, das den Ahnengeist oder das Totem darstellt.[2] Die Stimme wird durch den Lärm des Schwirrholzes erzeugt und soll die Novizen erschrecken. Die *ἔκπληξις*, die auch ein regelmäßiger Bestandteil der Weihebräuche in den Mysterien ist, geht, wie die Psychoanalyse nachgewiesen hat, letzten Endes auf die Wirkung der Stimme des Vaters zurück, bei deren Klang das schuldbewußte Kind zusammenfährt, weil es die Bestrafung für seine auf Beseitigung des Vaters gerichteten Phantasien fürchtet.[3]

Unsere Untersuchung hat uns als latente Triebkräfte des orgiastischen Kultes die bei der Mutter und dem Sohne wirksamen Urwünsche des Ödipuskomplexes erkennen lassen. Im Akte des

stirbt aber nicht. Der Mythus des Helden ist ein Sonnenmythus. Die Heroen, sowie ihre typischen Schicksale sind Abbilder der menschlichen Libido und ihrer typischen Schicksale.« Auch die Sonne ist ein Libidosymbol. Zu der ganzen Frage siehe Jung, a. a. O. S. 169, 236, 237, 249 u. passim.

[1] Fr. 57 ‹aus den »Edonern«› bei Strabon. X. 471.

[2] In einem früheren Kapitel ausführlich geschildert.

[3] Mannhardt ‹a. a. O. I.² 456› beschreibt einen zur Sitte der Maibrautschaft gehörigen Brauch in den Vogesen, bei dem der Dorfhirte, als Bock verkleidet, mit der Stimme eines Stieres brüllend, die sämtlichen heimlichen Liebschaften und künftigen Ehebündnisse der Gemeinde proklamiert. — Auch hier handelt es sich um das Erraten sexueller Geheimnisse durch eine Vaterfigur.

Verzehrens[1] setzen die Verehrer und Verehrerinnen die Identifizierung, Vereinigung mit dem göttlichen Kinde durch und eignen sich seine — vom Narzißmus des Kindes — geforderte Unsterblichkeit an.

Gleichzeitig wird in der Tötung des Kindes durch seine männlichen Verehrer das am Vater begangene Verbrechen wiederholt, wenn es auch den Anschein haben könnte, daß die Opferung des Sohnes eine nach dem Gesetz der Talion durch sein Schuldbewußtsein geforderte Sühne darstellt. Der Sohnesgott ist an Stelle des Vatergottes getreten. Dionysos erscheint allein an der Seite einer Muttergottheit, als Sohn und Besamer. Der Sohn wird sein eigener Vater. Seine befruchtende Kraft findet schon in der ältesten Überlieferung ihre theriomorphe Verkörperung im Stier.[2]

Als der orgiastische Kult des Dionysos in der »minoischen« Periode nach Kreta gelangte, fand er dort mutterrechtliche Zustände und den Dienst einer großen Muttergottheit vor.[3] Er selbst reflektierte eine Entwicklungsstufe, die zwischen mutter- und vaterrechtlichen Institutionen mitten innehielt, und mochte nun seinerseits durch Vereinigung mit der einheimischen Göttin den Keim zu einer Fortbildung über das sogenannte »Matriarchat« hinaus legen. Es muß dann vor Entstehung der patriarchalischen Familie gewesen sein, daß Dionysos in Beziehung zu den Knabenweihen trat und als Dithyrambus aus der Hüfte seines Vaters Zeus zum zweiten Male geboren wurde. Denn die Pubertätsriten setzen noch innerhalb des Stammes das Bestehen des auf homosexuellen Neigungen und Betätigungen beruhenden Männer-

[1] Regression auf die vorsexuelle Ernährungsstufe.

[2] Vide Farnell, l. c. p. 126.

[3] Welchem Widerstande die Verbreitung des neuen Kultes vielfach begegnete, geht aus der thebanischen Pentheussage und dem Mythus hervor, der von den Schicksalen des orchomenischen Geschlechts der *Aloleïai* erzählt wird. Lange waren die drei minyeischen Töchter der bakchischen Wut ledig geblieben, bis sie beim Anblick des Gottes, der sich vor ihren Augen in einen Stier, Löwen, Pardel verwandelte und Nektar und Milch aus seinem Munde hatte fließen lassen, von der Raserei ergriffen wurden, um ihre eigenen Kinder das Los warfen und Leukippe, von diesem getroffen, ihren Sohn Hippasus zum Zerfleischen darbrachte. Plutarch (qu. Gr. 38) berichtet weiter, daß die Männer dieser Weiber, die *Aloleïai*, d. i. die Verderblichen hießen, *Psolóeis* genannt wurden, weil sie schmutzige Kleider aus Betrübnis über das Schicksal des Kindes angelegt hatten. Eine Sühne jener Tat werde alljährlich am Feste der Agrionia vom Priester des Dionysos geübt. Mit gezogenem Schwerte verfolge er die Frauen dieses Geschlechtes und habe das Recht, diejenige zu töten, die er einzuholen vermöge.

Der gottgeschickte Wahnsinn, das Zerreissen des eigenen Sohnes, die »rußgeschwärzten« Väter sind Züge der Legende von hoher Altertümlichkeit.

verbandes und die Existenz der in der Mutter verankerten Familie voraus. Dieses System geht allmählich unter, nachdem das Fremdvolk der Hellenen, das die Zustände des reinen Mutterrechtes schon überwunden, Griechenland und die Inseln erobert hat. Die namentlich bei den Doriern stark entwickelte mann-männliche Erotik, die in der Zeit der Wanderungen sicherlich gefördert worden war, leitet alle Äußerungen der männlichen Gesellschaft mit bewundernswertem Instinkt in die Richtung des staatlichen Aufbaues und bringt die Paternitätsidee auch dort zu siegreicher Geltung. Der Überwindung des mütterlichen Prinzips müssen schwere Kämpfe vorausgegangen sein, wofür wir Zeugnisse in der Mythologie und in den Dramen des Äschylos (Orestie, Danaiden) besitzen.

Auch der einer früheren Kulturstufe angehörige Kult des Dionysos wurde von der Religion des Pater, des Licht- und Himmelgottes Zeus, verdrängt und sank zu einem Sektendienste der ländlichen Urbevölkerung herab.

Im achten oder siebenten Jahrhundert v. Chr., nach Rohde der wichtigsten Periode griechischer Entwicklung, flutete eine neue Welle orgiastischer Dionysosverehrung von Norden nach Griechenland und befreite die in die Tiefe verstoßenen Mächte, den Sohnestrotz und die auf die Mutter gerichtete Libido. Wiederum sollte ein Kompromiß zwischen den zärtlichen und feindseligen Regungen des Sohnes stattfinden: der von den rasenden Bakchanten zerrissene göttliche Bock war nicht nur der Nachfolger des alten Totemtiers, das einen Vaterersatz darstellte, sondern verkörperte auch den Göttersohn Dionysos selbst, der durch seinen eigenen Tod den Vatermord sühnte. Und in der Rolle, die die Frauen im Kulte spielten, schien noch einmal ihre priesterliche Bedeutung zur Zeit des Mutterrechtes aufzuleben.

In der griechischen Geschichte haben dann seit Ausgang des siebenten Jahrhunderts die Tyrannen, die immer für das Volk und gegen die Aristokratie standen, aus politischen Erwägungen die Vereinigung der altadeligen Familienreligion, des Heroenkultes, der es namentlich in den aristokratisch regierten dorischen Staaten zu großer Volkstümlichkeit gebracht hatte, mit dem Dienste des neuen Gottes angestrebt.[1] Denkmal dessen sind die großen

[1] Eine ausführliche Darstellung dieser Bestrebungen bei W. Schmidt. Zur Geschichte des griechischen Dithyrambus, S. 22 ff. Er zeigt, wie schon bei den

städtischen Dionysien, die Pisistratus in Athen einrichtete. Unter dem nämlichen Tyrannen ist im Jahre 534 v. Chr. die erste Tragödie bei den Dionysia *ἐν ἄστει* aufgeführt worden.

So gelang es dem volkstümlichen Dienste des Dionysos, in die athenische Staatsreligion einbezogen zu werden. Nur dem orgiastischen Kulte des Gottes scheint es mit wenigen Ausnahmen — wahrscheinlich in Kreta, Theben und Delphi — versagt gewesen zu sein, den Kreis der privaten »thiasoi« zu überschreiten und zu staatlicher Anerkennung zu gelangen.[1] Doch indem dieser Kult vor allem mit dem ihm innewohnenden Elemente der *μίμησις* die liturgische Gebundenheit des religiösen Dramas sprengen half, brachte er die griechische Tragödie ans Licht und schuf sich in ihr eine einzigartige Bedeutung für die Geistesgeschichte des ganzen Abendlandes.

* * *

Gestützt auf die bisherigen Ergebnisse unserer Untersuchung, dürfen wir nunmehr vielleicht den Versuch machen, die unmittelbare Vorgeschichte der attischen Tragödie darzustellen. Da erscheint zunächst einmal geboten, die Bezeichnung *τραγῳδία* selbst zum Ausgangspunkte der Betrachtungen zu wählen, denn bisnun haben wir uns aus guten Gründen nur mit der Sache selbst beschäftigt.

Τραγῳδία und *Τραγῳδός* sind, wie ziemlich übereinstimmend[2] angenommen wird, aus den Wörtern *τράγος* = Bock und *ᾠδή* beziehungsweise *ἀοιδός* = Gesang, Sänger zusammengesetzt. Die

»älteren Dionysien«, d. i. den Anthesterien, eine Verbindung zwischen Dionysos und dem Seelenkult, von dem ja der Heroenkult ein Teil ist, hergestellt wurde.

[1] Vgl. hiezu Farnell, l. c., p. 172 ff.

[2] J. E. Harrison hat zuerst in »The Classical Rev.« (July 1902, p. 331) und dann in den »Prolegomena to the Study of Greek Religion« (Cambridge 1903, p. 414—422) eine von der kanonischen abweichende Etymologie gegeben, indem sie *τράγος* als eine mindere Gattung Spelz erklärt. *Τραγῳδία* wäre demnach der Gesang zur Spelzernte, aus dieser Weizenart soll ein bierähnliches Getränk gebraut worden sein, das von der Verfasserin in Beziehung zu *Βρόμιος* und *Βραίτης*, Beinamen des Dionysos, gebracht wird. Diese unhaltbare Auffassung ist in einem späteren Buche (Themis, Addenda et Corrigenda) von Harrison zurückgezogen worden.

Louis H. Gray schlägt in »Classical quarterly«, VI. 1912, p. 60, die Ableitung von einer indogermanischen Wurzel »tereg« vor, mit der Bedeutung des Kühnen, Schrecklichen. Margoliouth (The poetics of Aristotle, 1911, p. 61) weist mit Beziehung auf die Stimme darauf hin, daß »*τραγίζειν*« »gebrochen sein« heißt, wenn diese nämlich in der Pubertät mutiert. (Zitiert bei Harrison, Themis.) So erwünscht die Entdeckung einer Sprachbrücke zwischen der Tragödie und der Pubertät sowie den Knabenweihen auch wäre, kommt man dennoch um den Bock, der im Mittelpunkt einer rituellen Handlung steht, nicht herum.

Frage ist nun, ob der »Bocksgesang« den Gesang auf den Bock, den Gesang um den Preis des Bockes oder den Gesang der Böcke bedeutet. Der zweite Fall kann von vornherein ausgeschieden werden, da ein solcher als Siegespreis ausgesetzter Bock[1] einen öffentlichen Wettkampf der Dramendichter zur Voraussetzung hat — was gegen ein hohes Alter der Bezeichnung *Τραγῳδία* spräche — und der ländliche Karneval von Vizye, den wir mit der Dionysosreligion in historisch-genetischen Zusammenhang gebracht haben, in eine völlig andere Richtung weist. Bleibt also nur die Alternative: Wird Dionysos — denn für den Ursprung der Tragödie kommt bloß dieser Gott in Betracht — als Bock im Hymnos angerufen oder ist *Τραγῳδία* der Gesang der »Ziegenmänner«? Um singende Ziegen im eigentlichen Sinne kann es sich ja natürlich nicht handeln.

Nach der Analogie von *κιθαρῳδός*, *κωμῳδός* und vor allem *κωμῳδία* empfiehlt sich wohl die zweite Auffassung.[2]

Wer aber sind die in Ziegenfelle verkleideten Männer? Es war naheliegend, an die Satyrn zu denken. Diese Theorie ließ sich aufs beste mit der Auffassung des Aristoteles von der Herleitung der Tragödie aus dem Satyrspiel in Übereinstimmung bringen, wenn auch die Gestalten der ältesten Tragödie ihre Abstammung von den halbtierischen Ahnen durch keinerlei gemeinsame Züge zu verraten schienen. Der herkömmlichen Deutung als Satyrn sollte aber der Boden vollends durch die vorgebliche Entdeckung[3] entzogen werden, daß die attischen Satyrn gar nicht Bocks-, sondern Pferdemenschen[4] waren. Die Kunstdenkmäler, die im Streite der Meinungen herangezogen wurden (die Pandoravase, die Neapelervase, die Bonner Vasenfragmente u. a.), lassen nun freilich eine

[1] Der Scholiast zu Plato, Rep. (394 C), erwähnt einen Bock als dritten Preis bei musikalischen Wettkämpfen. (Zitiert bei Ridgeway, l. c. p. 6.)

[2] Vgl. O. Gruppe: Griechische Mythologie, p. 1598, n. 3. — Schmid (l. c. p. 12, 19) meint, daß die in die *διφθέρα* gekleideten Bauern, die in alter Zeit in Chören den Dithyrambus sangen, zum Spotte *τράγοι* genannt wurden. Ähnlich Ridgeway (l. c. p. 91), der annimmt, daß bei den Tänzen an den Gräbern von Heroen die alte Hirtentracht aus Bocksfell noch in späterer Zeit als rituelle Kleidung beibehalten wurde.

[3] E. Reisch: Zur Vorgeschichte der attischen Tragödie. Festschrift Th. Comperz 1902, p. 459 ff.

[4] Der englische Oberst Leake hat schon vor langer Zeit vermutet, daß der Name »Satyr« von dem thrakischen Stamme der Satrae abzuleiten ist, in dessen Mitte das Hauptheiligtum des Dionysos lag. Die auf archaischen thrakischen Münzen abgebildeten »wilden Männer« haben Pferdebeine, -ohren und -schweife. — Vgl. hiezu Ridgeway, l. c. p. 10 ff.

Entscheidung weder nach der einen noch nach der andern Richtung zu. Und zugunsten der Auffassung *τράγοι = Σάτυροι* wurde wieder die Stelle aus dem Satyrspiel *Προμηθεὺς πυρκαεύς*[1] des Äschylos, wo ein Choreute als Bock angeredet wird, und jene aus dem einzigen erhaltenen Satyrdrama, dem »Kyklops«[2] des Euripides, die einen Hinweis auf die *τράγου χλαῖνα* enthält, in die Wagschale geworfen. Daß die Satyrn in einzelnen Fällen mit dem Bocksfell oder anderen Abzeichen der Bocksgestalt ausgestattet wurden, steht fest. Und so mag ein Satyr — namentlich im Scherze — gelegentlich Bock genannt worden sein. Doch daraus das Recht abzuleiten, wo von Böcken die Rede ist, diese als Satyrn und als nichts anderes zu deuten, heißt seinen Blick vor den Tatsachen verschließen, die uns im heutigen thrakischen Volksbrauch, im orgiastischen Kult, im Kulte des *Διόνυσος Μελάναιγις* und im gesonderten Ursprunge der Tragödie und des Satyrspiels ⟨jene weist nach Böotien, dieses nach dem Peloponnes⟩ vorliegen.

Es ist ein stets wiederkehrender Zug in primitiven Religionen, daß die Verehrer des theriomorphen Gottes, von dem Wunsche beseelt, sich mit dem Gott, den sie opfern und verzehren, zu identifizieren, sich vor oder nach seiner Tötung in sein Fell hüllen und seinen Namen beilegen. Der Brauch geht offenbar auf die alte Totemmahlzeit zurück, die das mysteriöse Band zwischen dem Totemtier und den Clangenossen erneuern und kräftigen sollte.

Überall, wo wir in Griechenland Priestern, Verehrern eines Gottes oder Mysten begegnen, die Tiernamen tragen[3] — *ἵπποι, πῶλοι, ταῦροι,*[4] *βόες, ἄρκτοι,*[5] *μέλισσαι, κόρακες, λέοντες* usw., — erscheint die Vermutung gerechtfertigt, daß in diesen Bezeichnungen, die das Ritual bewahrt hat, die Erinnerung an den vorerwähnten Brauch fortlebt. Ein derartiger magischer Akt, der dem Opfer vorangeht, hat den Zweck, zunächst äußerlich die Angleichung an das heilige Tier, die *ὁμοίωσις τῷ θεῷ* herbeizuführen, die das Opfer und die Theophagie vollenden. Im andern Falle bedeutet das Umwerfen des Felles des getöteten Tieres eine äußerliche

[1] Fr. 207 (Nauck): *τράγος γένειον ἆρα πενθήσεις σόν γε.*
[2] 79: *σὺν τῇδε τράγου χλαίνᾳ μελέᾳ.*
[3] Vgl. O. Gruppe: Griechische Mythologie, p. 1598, n. 3.
[4] Die im Dienste des Stiergottes Poseidon zu Ephesus stehenden Jünglinge nannten sich *ταῦροι.*
[5] Die Mädchen, die zu Ehren der Bärengöttin Artemis in Brauron den Bärentanz aufführten, hießen *ἄρκτοι*, wiewohl sie später kein Bärenfell mehr trugen. Die *ἀρκτεία* dürfte der Überrest einer Mädchenweihe sein.

Symbolisierung der durch die Omophagie bereits bewirkten Kommunion mit dem Gotte. *Τραγῳδία* ist also höchstwahrscheinlich der rituelle Gesang, den die nach ihrer Kultfunktion benannten *τράγοι* über den getöteten Gott anstimmen. Der Gesang erinnert uns an die weitverbreitete[1] zwangsmäßige Klage der Clangenossen nach der Tötung des Totemtieres. Festzuhalten ist jedoch, daß uns weder das antike Denkmälermaterial noch die Literatur ausdrücklich Kunde geben von derartigen »*τράγοι*«, wenngleich in einer argivisch-euböischen Legende[2] in Ziegenfelle gekleidete Verehrer des *Διόνυσος* erwähnt werden und die Überlieferung von *τραγηφόροι*[3] genannten Mädchen berichtet, die sich im orgiastischen Dienste des Gottes ein Ziegenfell umhingen.[4] Bedeutsamer ist, was uns Dawkins über die Ziegenmänner im thrakischen Karnevalsbrauch erzählt, der in historischem Zusammenhange mit dem antiken Dionysoskulte zu stehen scheint.

Gegen die Verbindung des Dionysos mit dem Bock wurde von Ridgeway[5] der Einwand erhoben, daß der Gott niemals *τράγος* genannt wird. Dies muß Ridgeway zugestanden werden, aber in den von ihm angezogenen Stellen liegt gerade ein Hinweis auf die besondere Beziehung des Dionysos zum Bock, wiewohl Ridgeway ihr Gewicht durch Betonung des späten Alters der Quellen abzuschwächen sucht.

Nach Apollodor[6] wurde Dionysos in ein Zicklein (*ἔριφος*) verwandelt, um ihn vor dem Zorne der Hera zu schützen. Ähnlich nimmt bei Ovid[7] Dionysos Bocksgestalt an, als die Götter auf der Flucht vor Typhon nach Ägypten geführt werden. Arnobius[8] wiederum berichtet, daß die Verehrer des Gottes Böcke zerrissen. Der von Hesych überlieferte orgiastische Brauch ist bereits oben erwähnt worden.

---

[1] Beispiele in den Werken von Frazer und bei Robertson Smith: The Religion of the Semites. London 1901.

Der zwangsmäßige Charakter, an die Symptome der Zwangsneurose erinnernd, verrät das Andrängen entgegengesetzter unbewußter Tendenzen und bezieht auch aus dieser Quelle seine Affektintensität.

[2] Paus. 2. 23, 1.

[3] Hesych, s. v. *Τραγηφόροι · αἱ κόραι Διονύσῳ ὀργιάζουσαι τραγῆν περιήπτοντο.*

[4] Die Beispiele aus Farnell, l. c. p. 233.

[5] L. c. p. 79 f.

[6] III, 4. 3, auch bei Ovid, Metam. V, 329. — In den dionysischen Weihen Unteritaliens bezeichnet sich ein jugendlicher Myste als »Böcklein«. Er sagt: *ἔριφος ἐς γάλα ἔπεσον* (Satyr CIL III 686).

[7] Metam. V, 329.

Adv. nationes, V, 19.

Dionysos wurde in Eleutherae an der attisch-böotischen Grenze und zu Hermione in der Argolis als *Διόνυσος Μελάναιγις* ‹Dionysos im schwarzen Ziegenfell› verehrt. Möglicherweise besitzt auch die vergoldete Bronzestatue einer Ziege dionysischen Charakter, die nach Pausanias[1] auf dem Marktplatze von Phlius, dem Geburtsorte des Satyrspieldichters Pratinas, stand. Ferner legt uns das Fragment des Eratosthenes:[2] »Die Ikarier tanzten in alter Zeit zuerst um die Ziege«, die Vermutung nahe, daß es sich um einen primitiven Kult des ziegengestaltigen Gottes Dionysos handelt, denn Ikaria, der Geburtsort des Thespis, war einer der ältesten Sitze dieser Religion in Attika und hier fanden noch im vierten Jahrhunderte selbständige Tragödienaufführungen statt.[3]

Im böotischen Potniae gab es einen Tempel des Dionysos Tragobolos ‹Ziegenschütze›. Pausanias[4] erzählt: »Als sie einst, trunken von Wein, dem Gotte opferten, befiel sie eine solche Wildheit, daß sie den Priester des Dionysos töteten. Eine Pest brach aus und von Delphi kam der Spruch, dem Gott einen Jüngling zu opfern. Doch es heißt, daß wenige Jahre später Dionysos eine Ziege an Stelle des Knaben als Opfer[5] annahm.«

Schließlich sei auf Vasendarstellungen[6] verwiesen, in denen Dionysos neben einem Bock oder auf ihm reitend abgebildet wird,

---

[1] 2, 13, 6.

[2] Ap. Hyg. Poet. Astr. 2; 4: *Ἰκάριοι πασὶ πρῶτα περὶ τράγον ὠρχήσαντο.*

[3] Siehe Farnell, l. c. p. 234.

[4] 9, 8, 1.

[5] In einer Zeit, in der der ursprüngliche Sinn des Ritus unkenntlich geworden war, glaubte man, die Opferung des Bockes, der doch die primitive Form der Gottheit darstellt ‹der Bock wurde als Schützenziel aufgehängt, so wie Pentheus den Mänaden als Schießscheibe diente›, als dem göttlichen Zorne geleistete Sühne für einen von diesem Tiere begangenen Frevel erklären zu sollen. Es werden dann Geschichten erfunden, wie die von dem genäschigen Bock, der den dem Gotte heiligen Weinstock benagt.

»Daß die legendarische Auffassung des Opfers als eines Strafgerichtes über eine Versündigung des Tieres an dem Gott volkstümlich und alt ist, zeigt ihre Anwendung bei den attischen Buphonien, an welchen man, um das Opfer des Stieres zu motivieren, diesen von der heiligen Gerste fressen ließ.«

‹Roscher: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Bd. I, 1058 f.›

Die von Th. Reik geäußerte Vermutung, daß das Benagen des Weinstocks durch den Bock die Entmannung des Vaters ‹Verschiebung auf die Totempflanze› durch den Sohn symbolisiere, scheint mir nicht bewiesen zu sein. Jung ‹Wandlungen und Symbole der Libido. L. c. IV. 1, S. 426 f.› betont dagegen den mütterlichen Charakter der Rebe.

[6] Eine Vase aus Ruvo im Neapler Museum, eine schwarzfigurige aus Kamarina und eine aus dem fünften Jahrhundert. (Bei Farnell, l. c. p. 35, 256, 257.)

doch bieten diese nichts für den Dionysoskult Eigentümliches, da auch anderen Göttern das nämliche Opfertier heilig war.

Wie Nilsson[1] erwähnt, kennen es auch die Tragiker als feststehende Sitte, daß ein Bock oder eine Ziege bei den dionysischen Orgien zerrissen wird. Für Äschylos bezeugt es eine bei Hesych und Suidas überlieferte Glosse: *αἰγίζειν · διασπᾶν ἐκ μεταφορᾶς: παρ' ὃ καὶ τὸ αἰγίζεσθαι ἀπὸ τῶν καταιγίδων, Αἰσχύλος. ὁ δ' αὐτὸς ἐν Ἠδονοῖς καὶ τοὺς νεβρίδας οὕτω λέγει . . .* Eine Stelle in den Bakchen des Euripides, V. 137 ff. lautet: *. . . Διόνυσος ἡδὺς ἐν οὔρεσιν . . . νεβρίδος ἔχων ἱερὸν ἔνδυτον, ἀγρεύων αἷμα τραγοκτόνον, ὠμοφάγον χάριν.* Wir finden überall im europäischen Volksbrauch[2] das Vegetationsnumen[3] bald als Bullen, bald als Bock, Wolf, Pferd, Schwein oder in anderer Tiergestalt verkörpert, ohne daß eine besondere Beziehung zwischen dem Wachstumsgeist und einer bestimmten Tiergattung nachzuweisen wäre. Auch Dionysos gehört in die Reihe dieser Vegetationsgottheiten, deren theriomorphe Erscheinung im Laufe der Zeit und je nach der Gegend wechselte. Während Kreta und die Küste von Kleinasien Weideland für Stiere war, gab es im steinigen Attika Ziegen die Menge. So mochte es kommen, daß nicht nur ein *Διόνυσος Βουγενής*, sondern auch ein *Διόνυσος Μελάναιγις* verehrt wurde.

Der Kult des Gottes »mit dem schwarzen Ziegenfell« war mit dem Orte Eleutherai an der attisch-böotischen Grenze verknüpft und die Tragödie stand wiederum in engster Verbindung mit dem Feste des Dionysos Eleuthereus, den *Μεγάλα Διονύσια*.

An diesem jüngsten und prächtigsten Feste des Gottes, das im Elaphebolion ⟨Mitte März bis Mitte April⟩ stattfand, geleitete eine *πομπή* das Holzbild des Dionysos Eleuthereus von seinem Tempel auf der Südseite der Akropolis ⟨in der Nähe des Theaters⟩ zu einem kleinen Altar in der Akademie, der auf dem Wege von Eleutherai nach Athen lag. In der Prozession wurde von Epheben auch ein Stier geführt, den diese dann im Heiligtum des Gottes ⟨wohl die *ἐσχάρα*⟩ opferten.[4] Der Stier[5] war ursprüng-

[1] L. c. S. 684 f.

[2] Zahlreiche Beispiele in den Werken von Mannhardt und Frazer.

[3] Der »Korndämon« Mannhardts ist etwas zu eng gefaßt, Harrison schlägt »Jahresdämon« vor.

[4] CJA. 2. 471.

[5] Aus der komplexen Natur des Ursprungs der Tragödie erklärt es sich, daß an dem Feste, das mit der *τραγῳδία* so eng verbunden war, ein Stier und

lich wohl der Gott selbst. Auf dem Rückwege wurde das Götterbild von den Epheben feierlich bei Fackelschein in das Theater geleitet, wo es in der Orchestra gelegentlich der dramatischen Aufführungen aufgestellt wurde, indes sein Priester den Ehrensitz auf einem prunkvollen Marmorthron einnahm.

Dionysos Eleuthereus[1] war der Gott von Eleutherai. Von dort soll zuerst Pegasos sein heiliges Bild nach Athen gebracht haben. Die Legende erzählt, wie die Athener sich dem neuen Kulte widersetzten, zur Strafe von einer Krankheit in den Geschlechtsteilen befallen wurden, deshalb eine Abordnung nach Delphi sandten und schließlich auf die Weisung des Orakels hin dem Gotte *φάλλοι* öffentlich und privat aufstellten. Daher stammte angeblich die Sitte der »phallagogia« bei den Großen Dionysien.

Pausanias[2] erwähnt, daß der Altar in Eleutherai, von dem das Götterbild weggenommen worden war, noch zu seinen Lebzeiten bestand und ein gleiches Idol, eine Nachahmung des ersten, besaß.

Die jährliche Prozession zum Heiligtum in der Akademie erinnerte offenbar an die ursprüngliche Überführung des Kultbildes und seine Ankunft in der ersten außerhalb der Stadt gelegenen Station auf dem Wege von Eleutherai.

Der Dionysos Eleuthereus scheinbar nahestehende *Διόνυσος Μελάναιγις* wurde unter diesem Kultnamen gleichfalls in Eleutherai und Athen, aber auch in Hermione verehrt.

Die Stiftungslegende des eleutherischen Kultes lautet nach Suidas[3] wie folgt: »Der Dienst des ‚Gottes mit dem schwarzen Ziegenfell' wurde aus nachstehendem Grunde eingerichtet: Die Töchter des Eponymen Eleuther sahen eine Erscheinung des Dionysos, die in ein schwarzes Ziegenfell gekleidet war, und schmähten sie. Darüber erzürnte der Gott und machte sie rasend. Hernach wurde dem Eleuther der Orakelspruch zuteil, er würde seine Töchter dadurch von ihrem Wahnsinne heilen, daß er Dionysos Melanaigis verehrte.« Die Verbindung des Wahnsinns mit

nicht, wie man erwarten sollte, ein Bock geopfert wurde. Auf einer rotfigurigen Vase des Neapler Museums (vide Farnell, l. c. p. 256) wird ein Bock dem Xoanon des Gottes Dionysos geopfert, der Altar ist jedoch mit einem *βουκράνιον* geschmückt.

[1] Die Bedeutung »Befreier, Sorgenlöser« dürfte erst sekundär sein. Eleutherai ist im weltlichen Sinne die »freie Stadt«. Cf. Farnell, l. c. p. 227.

[2] I. 38, 8.

[3] s. v. *Μέλαν.*

der Einführung des bakchischen Kultes ist ein typischer Sagenzug, der uns bereits begegnet ist und darauf schließen läßt, daß dieses Kult orgiastisch[1] war. Die Legende spiegelt vielleicht die Kämpfe wider, die das Eindringen der dionysischen Religion in rein mutterrechtliche (amazonische) Zustände begleiteten. Dionysos selbst steht hier noch auf der tiefsten Stufe der Entwicklung zum vollkommenen Vatertum, der »tellurisch-poseidonischen«.[2] Mit seiner phallisch-zeugenden Natur vereinigt sich die Herrschaft des Todesgedankens. Der Gott mit der schwarzen Ziegenhaut, der schwarze Gott, ist zweifellos auch Herr der Unterwelt.[3]

Neben der stofflich-chthonischen Auffasung tritt bei Dionysos auf dieser Stufe die Beziehung zur Wassernacht[4] bedeutsam hervor. Pausanias (II, 35, 1) berichtet, daß am Strande von Hermione in der Argolis zu Ehren jenes in Attika verehrten »Dionysos im schwarzen Ziegenfell« ein Musikfest mit einem Kampf der Schiffe und Wettstreit im Tauchen gefeiert wurde. Die beim Dionysosfest ins Meer springenden oder gestürzten »Seeräuber« trugen Delphinmasken. Wir erinnern uns, daß Dionysos sich in einer thrakischen und argivischen Legende im Wasser verbirgt, vor Lykurgos in den Schoß des Meeres zu Thetis flüchtet, daß er in Stiergestalt unter Trompetenschall aus den Wogen des Meeres von den elischen und argivischen Frauen hervorgerufen, vielfach mit dem Fischattribut dargestellt wird und daß schließlich an den Anthesterien der carrus navalis,[5] der den Gott trug, die feierliche Eröffnung der Schiffahrt bezeichnet.[6]

Eine zweite Sage, in der *Διόνυσος Μελάναιγις* erscheint, wird von dem Scholiasten zu Aristophanes[7] und mit einigen Ab-

---

[1] Enthält das Schmähen vielleicht einen Hinweis auf eine rituelle *αἰσχρολογία*?

[2] Vgl. hiezu Bachofen: Das Mutterrecht. Stuttgart 1861. S. 239 f., 290 u. passim.

[3] Die Erinnye heißt bei Aschylos (Sept. 700) *Μελάναιγις* und in der Grotte bei Phigalia (Arkadien) wurde die pferdeköpfige Erdgöttin Demeter »die schwarze« genannt.

[4] Und zur Feuerkraft. Doch kann diese hier unerörtert bleiben.

[5] Siehe Nilsson: Dionysos im Schiff. Arch. f. Rel. XI., S. 399.

[6] Weitere Beispiele bei Farnell, l. c. p. 169 f. 189 f.
Der Festkönig im heutigen Thrakien, der ins Wasser geworfen wird, deutet auf die Beziehung zum Wasser als Element der Fruchtbarkeit.
Nach Nonnos (11, 115–166) ergießt der Gott als Stier mit Menschengesicht aus seinem Munde den befruchtenden Wasserstrahl über Ampelos.

[7] Acharn. 146.

weichungen[1] auch von dem Scholiasten zu Plato erzählt, sie behandelt den Streit zwischen Xanthos und Melanthos. Als ihr Schauplatz wird in den verschiedenen Fassungen stets irgend ein anderer Ort an der attisch-böotischen Grenze angegeben. Der Scholiast zu Aristophanes überliefert die Legende folgendermaßen: »Zwischen Athenern und Böotern brach ein Krieg um den Besitz von Kelaenae, einem Grenzort, aus. Der Böoter Xanthos forderte den athenischen König Thymoetes zum Zweikampf heraus. Als dieser ablehnte, nahm der Messenier Melanthos ⟨aus dem Geschlecht des Periklymenos, eines Sohnes des Neleus⟩, der damals in Athen lebte, die Herausforderung in der Absicht an, dadurch zur Herrschaft zu gelangen. Wie sie nun im Einzelkampf einander gegenübertraten, erblickte Melanthos hinter dem Rücken des Xanthos eine Erscheinung, die in das Fell eines Bockes (τραγῆ) gehüllt war, d. h. in ein schwarzes Ziegenfell (αἰγίς), und rief aus, daß es gegen die Kampfesregeln verstoße, einen zweiten mitzubringen. Xanthos sah sich um, worauf Melanthos auf ihn losging und ihn niederschlug. Zur Erinnerung daran wurde das Fest der Apaturien und des Dionysos Melanaigis gestiftet.«

Die Verbindung des durch einen »Trug« errungenen Sieges mit den Apaturien ist natürlich unrichtig und nur durch eine falsche Etymologie bedingt. Die Apaturien haben nichts mit ἀπατᾶν, ἀπάτη zu tun. Der nämliche Scholiast[2] sagt, daß Apatoria Homopatoria bedeutet, das Fest derjenigen, die denselben Vater haben. Der Name weist auf patriarchalische Zustände hin. Die Apaturien wurden von den Mitgliedern der attischen Phratrien im Monate Pyanepsion ⟨unserem Oktober/November entsprechend⟩ ursprünglich drei, später vier Tage lang gefeiert. Die Bürger ließen dann die Kinder in ihre Phratrien aufnehmen und einschreiben. Am zweiten Tage wurden Opfer nicht nur dem Zeus Phratrios[3] und der Athena Phratria, sondern bisweilen auch dem Dionysos Melanaigis[4] gebracht. Trotzdem hat der Kampf des Schwarzen

[1] Der Schol. Plat. Symp., p. 208, berichtet die Legende wahrscheinlich nach Hellanikos, doch ohne Dionysos Melanaigis zu erwähnen.

[2] Acharn. 146.

[3] Die Phratria ist die Brüderschaft derjenigen, die den gleichen Vater haben, im Gegensatz zu den ἀδελφοί, den ὁμογάστριοι, die von der nämlichen Mutter abstammen.

[4] Διόνυσος Μελανθίδης (Patronymikum von Μέλανθος) wird von Konon ⟨Phot. Bibl., p. 138⟩ in eine vage Beziehung zu den Apaturien gesetzt. Μέλανθος ist nach Usener ⟨Götternamen, S. 21⟩ ein Deckname für Dionysos.

und Blonden keinerlei inhaltlichen Zusammenhang mit diesem Geschlechtsfest.

Harrison[1] hat in einer Stelle aus einem der *βίοι* des Homer[2] eine Andeutung zu entdecken geglaubt, daß das Fest »derselben Väter« ursprünglich den Müttern gehörte. Dies würde zu der oben vorgetragenen Auffassung stimmen, daß in den Apaturien Spuren einer Pubertätszeremonie[3] erhalten sind. Denn die Männerweihen setzen einen sozialen Zustand voraus, der aus den drei Elementen: Mutter, Sohn, Sippe, besteht.

Usener[4] hat zuerst in der Sage von Xanthos und Melanthos den im europäischen Volksbrauch verbreiteten rituellen Zweikampf zwischen Sommer und Winter erkannt. Ihm sind Farnell[5] und Nilsson[6] gefolgt, während Ridgeway in der Legende den Niederschlag eines bestimmten historischen Ereignisses erblicken will. Nach der naturmythologischen Auffassung[7] wird Xanthos, der »blonde Mann« oder besser noch: der »lichte Gott« — denn die Anwesenheit des Dionysos Melanaigis läßt darauf schließen, daß es sich um göttliche Figuren handelt — von dem »schwarzen Gott« getötet. (Ein mythischer Ausdruck für den siegreichen Einzug des Winters.) Diesen Xanthos bringt Usener im Zusammenhang mit einem mazedonischen Heros gleichen Namens, dem zu Ehren im Frühling ein Lustrationsfest *Ξανθικά* veranstaltet wurde, bei dem auch ein Scheinkampf stattfand. Daraus könnte nach Usener gefolgert werden, daß der Kampf zwischen Xanthos und Melanthos mit dem Dionysoskult bereits in Verbindung stand, bevor dieser aus der nördlichen Heimat nach Griechenland einwanderte.

Wie dem auch sei: man hat eher den Eindruck, daß von Haus aus die Erscheinung des Dionysos mit dem schwarzen

[1] Themis, p. 498.
[2] Westermann: Ps.-Herod. Biographie. 29, p. 15.
[3] Am dritten Tage wurde das Fest der *κουρεῶτις*, des Haarabschneidens gefeiert. Der Brauch gehört, wie das Ausschlagen eines Zahnes, die Beschneidung u. a., zu den Kastrationsäquivalenten der Pubertätsriten.
[4] Arch. f. Rel. 1904, p. 303—313.
[5] L. c. p. 234 f.
[6] L. c. p. 676 f.
[7] Usener geht entschieden zu weit, wenn er jeden rituellen Kampf zwischen zwei Scharen oder zwei einzelnen Vertretern auf den Conflictus veris et hiemis zurückführt. Nilsson (Griechische Feste, p. 402 ff.) hat darauf aufmerksam gemacht, daß bisweilen ein Scheinkampf vor einem ernsten Kampfe stattfindet und als Gebrauch sympathetischer Magie zu deuten ist. Eine derartige Nachahmung des wirklich bevorstehenden Kampfes ist etwas ebenso Ursprüngliches, wie der Streit zwischen Sommer und Winter.

Ziegenfell in dem Streite zwischen dem Sommer- und Wintergott nichts zu suchen hat und erst sekundär infolge ihrer chthonischen Natur in die selbständige rituelle Handlung Aufnahme fand. Bestimmtes läßt sich wohl angesichts der lückenhaften Überlieferung überhaupt nicht ausmachen, doch wäre man geneigt zu glauben, daß der Xanthos-Melanthoskampf in Attika und Böotien bereits heimisch[1] war, als der Kult des schwarzen Vegetationsgottes Dionysos dort eindrang, und daß dieser wie in vielen anderen Fällen auch hier in Verbindung mit einer lokalen Legende oder einem einheimischen Ritual auf Grund inhaltlicher Verwandtschaft trat. Festzuhalten ist allerdings, daß in der Sage der blonde Sommergott erschlagen wird, während wir für die älteste *τραγῳδία* angenommen haben, daß der schwarze Ziegengott, der Doppelgänger des siegreichen Melanthos, von seinen Verehrern bei der orgiastischen Feier getötet wurde. Läßt die Sage auf eine Winter- oder Herbstfeier[2] schließen, so deutet das Verzehren des göttlichen Bockes, der nicht nur zur Unterwelt, sondern auch zur Vegetation Beziehungen hatte, auf ein Neujahrs-[3] oder Frühlingsritual.[4] Auch dem makedonischen, zum Heros herabgesunkenen Gotte Xanthos wurde im Frühling vor der Tag- und Nachtgleiche geopfert. Die Tötung in der einen oder anderen Form bezog sich also wohl im Herbst auf den Blonden, im Frühling auf den Schwarzen. Für das primitive Denken liegt darin kein Widerspruch, daß der nämliche Gott, der im Herbst überwunden oder vertrieben wird, im Frühling den Gegengott besiegt oder tötet. Der

[1] Die eine Sagenversion erwähnt Dionysos Melanaigis gar nicht. In Böotien tritt für Melanthos dessen Vater Andropompos ein. (Paus. IX, 5, 16.)

[2] Auch die Apaturien, für die die Sage als ätiologische Legende herhalten muß, fallen in die Zeit nach der Herbstnachtgleiche, für Samos und Kyzikos in den zweiten Monat nach dieser. Die zeitliche Übereinstimmung der Sage und des zugrundeliegenden Brauches mit dem jüngeren Feste der ionischen Gemeinden dürfte für die Entstehung der Fiktion eines ätiologischen Zusammenhanges die Erklärung abgeben.

[3] Ein derartiger magischer Brauch würde im Hinblick auf das Aussäen der neuen Saat begangen werden. Man vergleiche hiezu die von Mannhardt (a. a. O. I.², S. 394) erwähnte littauische Zeremonie aus dem siebzehnten Jahrhundert, bei der zu Anfang des Einsäens der Wintersaaten von den Bauern eine Ziege geschlachtet und das Fleisch in ritueller Weise verzehrt wurde.

[4] Eine Schwierigkeit liegt zunächst darin, daß der Orgiasmus im Dionysoskult, namentlich der parnassisch-delphische Dienst der Thyiaden, ursprünglich triëterisch gewesen zu sein scheint. Es gab jedoch vereinzelt Orgia, die alljährlich gefeiert wurden. Auch mochte sich im Laufe der Zeit aus »dem blutigen Ernste der dionysischen Liturgie« ein Drama *κατὰ μίμησιν* entwickelt haben, das jedes Jahr zur Aufführung gelangte (vgl. Nilsson, l. c. p. 593). Der thrakische Volksbrauch läßt eine derartige Entwicklung nicht ganz unglaubwürdig erscheinen.

ursprünglichen Vorstellung des Naturgottes war ja die Unsterblichkeit fremd. Ein ähnlicher Wechsel begegnet uns auch im dionysischen Sagenkreis. Dort finden sich in verschiedenen Varianten die gleichen Züge wie in der am Parnaß lokalisierten und von den Orphikern in allen Einzelheiten ausgeführten Legende: Verfolgen, Jagen, Zerreißen, sei es des Gottes durch seine Feinde oder in Vertauschung der Rollen eben dieser Feinde durch den Gott selber.[1] Was auf dem Parnaß dem Dionysos widerfahren ist, verrichtet er auf dem Kithaeron an Pentheus. Dem Lygurkos, der den Dionysos ins Meer gejagt hat, wird in der spartanischen Sage von Alkandros das Auge ausgeschlagen.[2]

Wenn die zwei korrelativen Vorgänge zeitlich zusammengeschoben wurden, entstand jener Typus von Bräuchen, bei dem Tötung und Epiphanie unmittelbar aufeinanderfolgten. Es sei auf die tiefere psychologische Begründung, die wir bei Erörterung der Pubertätszeremonien hiefür gegeben haben, verwiesen. Auch im thrakischen Karneval[3] wird der eine in ein Ziegenfell gehüllte Kalogheros zuerst erschossen und ersteht dann zu neuem Leben.

[1] Dionysos, der von den Mänaden zerrissene Gott, »wird selbst zu einem wilden Dämon«, *Ἀγριώνιος*, der gleichfalls rohes Fleisch verzehrt, *Ὠμάδιος*, *Ὠμηστής*, Stiere vertilgt, *Ταυροφάγος*, Menschen umbringt, *Ἀνθρωποβρώσιος* ⟨Weniger: Feralis exercitus. Arch. f. Rel. X., S. 67⟩.

Bei den Agrionien in Orchomenos spielt der den Frauen nachjagende Priester die Rolle des Dionysos, der vom einst Verfolgten ⟨der wie ein Reh zerrissene Sohn der einen Minyade war an Stelle des Gottes getreten⟩ zum Verfolger geworden ist. Ähnlich wird von Dionysos, der Widerstrebende in Raserei versetzte, überliefert, daß ihn Hera mit Wahnsinn schlug, worauf er in seinem Irrsinn den Nymphen entfloh.

[2] Usener: »Heilige Handlung.« Arch. f. Rel. 1904, p. 306. — Vgl. hiezu auch desselben Verfassers Aufsatz »Göttliche Synonyme«. Rhein. Mus. 53. Bd. ⟨1898⟩, S. 373:

»Die bekannteste Fassung des Mythus von der Vertreibung des Sommergottes ist die Erzählung der Ilias ⟨Ζ 132 ff.⟩ von Lykurgos, wie er den Dionysos und seine Ammen über das Nyseische Gefilde hinjagt und den Gott ins Meer zu flüchten nötigt. Das Gegenstück dazu ist die ins Frühjahr fallende Blendung oder Austreibung des Winters. So wird nach der Ilias ⟨Ζ 139⟩ und Eumelos ⟨fr. 10, p. 192 K.⟩ Lykurgos durch Zeus geblendet, und noch auf den Gesetzgeber Lykurgos ist die alte Göttersage übertragen worden, daß Alkandros der ‚Lichtmann', ihn verfolgt und ihm mit dem Stabe ein Auge ausgeschlagen habe.«

Usener merkt an, daß noch heute zu Heidelberg und anderwärts beim Einzuge des Sommers zu Mittfasten gesungen wird:

»Sommertag, Stab aus,
Blost em Winter die Aage aus.«

Über die Blendung als symbolischen Ersatz der Entmannung siehe die Arbeiten von Ferenczi ⟨Imago 1912, Bd. I, S. 291 f.⟩, Rank ⟨Jahrg. I, Heft 2 der Internationalen Zeitschrift für ärztliche Psychoanalyse⟩, Eder ⟨ebenda⟩ u. a.

[3] Ähnlich in Thessalien und im südlichen Makedonien.

Nicht weit von jener Gegend im epirotischen Parga fand noch im vorigen Jahrhundert alljährlich Anfang Mai ein Scheinkampf zwischen zwei als christliche und türkische Krieger verkleideten Scharen statt, der mit der Gefangennahme des osmanischen Anführers, eines Paschas, abschloß. Tomaschek[1] hat in dem Kampfe ganz richtig eine neuere Darstellungsweise des alten Streites zwischen Sommer und Winter erkannt. Winterliche Gestalten des Vegetationsdämons sind auch die von Mannhardt für deutsche Pfingstbräuche[2] und von Eisler für das Unterwessener Fastnachtsspiel[3] nachgewiesenen Figuren in türkischer Tracht, wiewohl der Rationalismus späterer Erklärer mindestens in dem letztgenannten Brauch eine historische Erinnerung an den griechisch-türkischen Krieg des Jahres 1828 erblicken will.

Auch Ridgeway steht im Banne jener schon früher erwähnten Gewohnheit der gebildeten Griechen, die alten Kultbräuche als Gedächtnisfeiern eines bemerkenswerten geschichtlichen Ereignisses zu deuten. Er[4] verweist bei Besprechung der attischen Apaturienlegende darauf, daß in historischer Zeit beständig Grenzkriege zwischen Böotien und Athen geführt wurden, und meint, ähnliche Verhältnisse für eine noch weiter zurückliegende Vergangenheit annehmen zu dürfen. Für die Bezeichnungen des »Blonden« und »Schwarzen« gibt er folgende Erklärung: Seit dem Jahre 1000 oder schon früher war das herrschende Element in Böotien ein Volk, das vom oberen Balkan herabgewandert war, in der klassischen Zeit waren die Thebaner durch ihr lichtes Haar und ihren hohen Wuchs ausgezeichnet. Ihre Frauen galten deshalb für die stattlichsten in ganz Griechenland. Die Böotier standen so im Gegensatze zu der dunkelfärbigen Urbevölkerung, zu der die Neleiden von Pylos, die Familie des Melanthos, gehörte.

Die Namen »Xanthus« und »Xanthias« waren gewöhnliche Eigennamen ebenso wie etwa »Pyrrhus«,[5] »Melanthus«, oder »Melanthius«.

---

[1] »Über Brumalia und Rosalia etc.« Sitzungsber. der Wiener Akademie d. Wiss. LX, S. 351 seqq., 1868.

[2] Mannhardt, a. a. O., I. S. 350, 352.

[3] Bayer. Hefte f. Volkskunde, 1. Jahrg. 1914, Heft 4.

[4] L. c. p. 83, 84.

[5] Es gibt aber auch in der Sage einen alten Doppelgänger des Apollon zu Delphi, der Pyrrhos hieß und von dem winterlichen Heros Orestes getötet wurde. Die Tötung des Pyrrhos gehört dem Spätherbst an und »stellt sich zu den bekannten Mythen von der Vertreibung des Sommers durch den Winter. Die Rolle,

Ich will nun nicht leugnen, daß ein bestimmtes historisches Ereignis oder historische Figuren möglicherweise vor den Hintergrund des alten rituellen Zweikampfes gestellt worden sind, wie ja auch in anderen Volksbräuchen die Gestalten Napoleons, Wellingtons, Ludwigs XVI., Martin Luthers und andere geschichtliche Persönlichkeiten auftreten, ohne daß man an eine Gedächtnisfeier irgend eines historischen Vorganges zu denken geneigt wäre, aber das Wesentliche bleibt doch der einen Naturvorgang symbolisierende Streit des Blonden mit dem Schwarzen.

Es ist ja recht unwahrscheinlich, daß gerade zwei als Gegner geschilderte historische Individuen die Träger gattungsmäßig anmutender Eigennamen, die zudem einen Gegensatz ausdrücken, sein sollten. Eine solche bloß allgemeine Unterscheidung nach der Rassezugehörigkeit ließe sich eher für eine Göttersage annehmen, in der etwa die Überwindung des Göttersystems der Urbevölkerung durch das des siegreichen Fremdvolkes durch die Gestalten eines lichten und dunklen Gottes verbildlicht werden würde. In diesem Falle würde freilich der lichte Gott Sieger bleiben müssen.[1]

Ridgeway beruft sich ferner zur Unterstützung seiner Behauptung, daß die Legende ein wirkliches Geschehen darstelle, darauf, daß der Messenier Melanthos aus der Familie der Neleiden stamme. Nun wissen wir, daß Neleus im griechischen Mythus ein Sohn des Poseidon und der Tyro war.[2] Nach dem Tode seines Stiefvaters, des Königs Kretheus, mit seinem Zwillingsbruder Pelias um die Herrschaft entzweit, wird er aus dem Lande vertrieben und siedelt sich in Pylos in Messenien an.[3] Wir hören weiter, daß die Ionier von Therme, dem späteren Thessalonike, ihre Apaturiensage im julianischen Kalender auf den 26. Oktober festgelegt haben: das ist der Gedenktag des heiligen Nestor, der

die Dionysos (Orestes war ein älterer Sondername dieses Gottes) hier spielt, entspricht dem Dionysos *Μελάναιγις*, während sonst wie bei den Ioniern Dionysos umgekehrt der Sommergott ist, der durch Lykurgos vertrieben oder wie der Lyaios in Thessalonike durch einen Neliden getötet wird.« (Usener, l. c. S. 334.)

[1] Ridgeway könnte immerhin für seine Auffassung anführen, daß in Attika und in Arkadien die »pelasgische« Schichte niemals unterdrückt worden war. Vgl. auch desselben Verfassers »The Early age of Greece«, Cambridge 1901, p. 682 ff.

[2] Die Verbindung des Neleus-Namens mit dem Chthonischen geht auch aus folgender Hesiodstelle (Theogon. 455) hervor: *Ἰφθιμόν τ' Ἀΐδην, ὃς ὑπὸ χθονὶ δώματα ναίει, νηλεὲς ἦτορ ἔχων.*

[3] Usener: Götterliche Synonyme, a. a. O. S. 367: »Zu Athen wurde Melanthos geradezu Kultname des Poseidon.«

in der Arena den bis dahin unbesiegten Gladiator Lyaios überwand und sein christliches Bekenntnis sofort mit dem Tode büßte.[1] Hier läge es noch näher, an ein historisches Ereignis zu denken: doch der Name des Neliden Nestor und das Attribut des Dionysos ‹Lyaios›, der diesmal für den Blonden eingesetzt ist, heißt uns an unserer früheren Deutung festhalten,[2] wenngleich eine Beziehung zu einem wirklichen Geschehen zugegeben werden kann.

Aus dem Leben Alexanders des Großen[3] ist uns ein einzelner Fall des Kampfspieles ‹das einen alten und festen Bestandteil des makedonischen Festes der Xandika bildete› bekannt, in dem die Gefolgschaft des Königs sich in zwei Scharen geteilt hatte, deren eine von einem »Alexander«, deren andere von einem »Dareios« angeführt wurde. Am Schlusse kam es zu einem Zweikampf zwischen den beiden Führern, bei dem zu guter Vorbedeutung der Alexandros siegte. Aber daraus wird doch niemand schließen wollen, daß das Duell zwischen Alexander und Dareios einen historischen Vorgang widerspiegelt.

Wenn Ridgeway mit seiner Auffassung recht behielte, daß die Sage vom Kampf zwischen Xanthos und Melanthos nichts als irgend einen Grenzstreit aus alter Zeit beinhalte, so wäre vollends unerfindlich, wie diese dazu kam, als Stiftungslegende der attischen Apaturien angesehen zu werden. Denn mit der Ableitung der Ἀπατούρια von ἀπάτη ist es, wie schon erwähnt, nichts. An einen inhaltlichen Zusammenhang ist auch bei unserer Interpretation nicht zu denken. Aber wir konnten immerhin nachweisen, daß die Apaturien mit der Tötung des Blonden im Herbste zeitlich zusammenfielen und den alten Brauch überlagert hatten. Welche Beziehung

[1] Usener: »Heilige Handlung«, S. 304, und »Göttliche Synonyme«, S. 370 f. Hinter dem Heiligen steht eine Figur der heidnischen Sage, der Lieblingsheld des ionischen Stammes, Nestor, ein Nelide wie Melanthos. Auch die dem heiligen Hippolytos zugeschriebene Todesart — »feris dilaceratus equis« — ist nicht historisch, sondern geht auf die Zerstückelung des alten Jahresdämons Hippolytos zurück ‹vgl. S. Reinach: Hippolyte, Arch. f. Rel. X., p. 49›.

[2] Usener: »Göttliche Synonyme«, S. 372: »Denn der Lyaios der Legende spricht nur offen aus, was in der attischen Sage verdeckt gegeben ist, wenn sie Oinoe und Melainai als die Orte nennt, um deren Besitz gekämpft wurde. Es war ein Trauerfest um den gefallenen Dionysos, dem das alte, durch die Apaturien verdunkelte Fest galt, und die Legende hat auch das nicht vergessen, indem sie in dem Kaiser den Schmerz und die Trauer um den Gefallenen zur Darstellung bringt.«

[3] Eratosthenes bei Plutarch, Alex. 31 ‹Zitiert nach Usener, a. a. O. S. 302›.

stellt aber Ridgeway zwischen dem zeitlich unbestimmten Grenzstreit und dem Feste der *ἀ-πάτορες*, d. h. der von gemeinsamem Vater abstammenden Geschlechter her?[1]

Es ist uns nicht überliefert, in welcher Form die rituelle Tötung des Gottes im Kulte von Eleutherai geschah. Verschiedene Anzeichen sprechen dafür, daß das orgiastische Bocksakrament, mit dem die ursprüngliche *τραγῳδία* verknüpft gewesen sein dürfte, eine Angleichung an den einen selbständigen Typus darstellenden Kampf zwischen Sommer und Winter erfahren hatte. Der entscheidende Schritt erfolgte, als die Verehrer des Gottes – ähnlich wie im Zagreusmythus – von einer späteren Zeit oder von fremden Beobachtern, die den Sinn des altertümlichen Rituales nicht begriffen, zu Feinden umgedeutet wurden. Abgesehen davon, daß sowohl die orgiastische Form als auch der Zweikampf zwischen Sommer und Winter Beziehungen zur Vegetation aufweisen, war eine weitere Übereinstimmung dadurch gegeben, daß ebenso, wie im Streite der Jahreszeiten bald der lichte Gott den dunklen, bald der dunkle den lichten überwindet, Dionysos einmal von seinen Feinden zerrissen wird, ein anderesmal selbst seine Feinde vernichtet. Später konnte dann leicht der *σπαραγμός* einer anderen Todesart Platz machen.[2] Aber zweierlei deutet noch immer auf den alten orgiastischen Brauch: die Jahrtausende überdauernde Bezeichnung *τραγῳδία* hat doch sicherlich zur Voraussetzung, daß sich auch die Teilnehmer an dem primitiven Maskenspiel, das sich aus der wilden Wirklichkeit der dionysischen Liturgie entwickelt hatte, in Bocksfelle gleich den *καλογέροι* des heutigen thrakischen Karnevals, hüllten, ferner ist in den Tragödien, die dem dionysischen Sagenkreis ihren Stoff entnehmen, der Gegner des Gottes zumeist sein eigener Doppelgänger (Pentheus),[3] so daß die ursprüngliche Einheit des sakramentalen Ritus klar hervortritt. Ich weiß nicht,

[1] Die Tatsache, daß beim Zweikampf hinter der angeblich historischen Persönlichkeit des Xanthos die Erscheinung des Gottes mit dem schwarzen Ziegenfell auftaucht, möchte ich nicht pressen, da sehr wohl zu einer rein geschichtlichen Begebenheit Mythisches dazutreten kann, ohne ihren Charakter zu berühren.

Nach Usener erweist sich durch zahlreiche, auch nichtgriechische Repliken die List, durch die Melanthos den Sieg erlangte, als alter Bestand des Mythus.

[2] Das Zerreißen ließ sich im liturgischen Drama *κατὰ μίμησιν* wohl auch schwer darstellen.

[3] Mit dem ursprünglichen Narzißmus des Kultes steht der Unsterblichkeitsglaube in einem tiefen Zusammenhange.

ob es ein Zufall ist, daß auch im thrakischen Brauch der eine Kalogheros durch den andern, der sich in der Erscheinung fast gar nicht von ihm unterscheidet, getötet wird. Schließlich soll nicht unerwähnt bleiben, daß in Viza von Dawkins ein Knabe in der Rolle des Kalogheros beobachtet wurde, der Gesicht und Hände geschwärzt hatte. Die Vermutung läßt sich nicht abweisen, daß dieser einmal den Melanthos dargestellt hat. Ob nun Melanthos, wie Usener[1] meint, schon ursprünglich ein Sondername des Dionysos war oder erst später mit Dionysos Melanaigis verschmolz: sicher ist, daß im Winterdrama der schwarze Gott den blonden Gegner überwand, indes im Frühlingsrituale der lichte Gott obsiegte. Tragisch würde eigentlich nur das Winterdrama sein, weshalb Farnell[2] geneigt ist, darin die Keimzelle der attischen Tragödie zu erblicken. Eine Schwierigkeit ergibt sich freilich dadurch, daß die in schwarze Bocksfelle gekleideten Teilnehmer, die τράγοι, ja die Totenklage über Dionysos Melanaigis und nicht über den blonden Gott, mag dieser einem vorklassischen Apollon,[3] Pyrrhos oder sonst einem heroischen Doppelgänger entsprechen, angestimmt haben sollen. Jedenfalls machte sich auch hier — gleichwie bei vielen anderen Kultbräuchen — frühzeitig die Neigung geltend, die δρώμενα von ihrer Jahreslage loszulösen und zu einer neuen Einheit im Dienste ganz bestimmter psychischer Tendenzen zu verbinden. Die Logik des primitiven Rituals mochte sich leicht über Widersprüche hinwegsetzen, die im tieferen psychischen Sinne gar nicht bestanden. Wenn wir im Auge behalten, daß die Natur- und Jahresgötter entgegengesetzter Wertung fähig waren, wundern wir uns nicht mehr, daß Dionysos das eine Mal als schwarzer Gott den Sommergott erlegt und ein anderes Mal als Lyaios durch einen Neliden getötet wird.

Im thrakischen Frühlingsspiel wird der eine Ziegenmann von dem andern erschossen, hierauf von seiner Frau und den übrigen Anwesenden mit ungestümer Klage betrauert und erwacht schließlich zu neuem Leben. In Thessalien wird der ähnlich kostümierte Darsteller von dem Araber, dessen Gesicht geschwärzt ist, erschlagen, von der Braut, um derentwillen der Streit aus-

[1] »Götternamen«, S. 21. — Der Beiname ist wieder durch Unterordnung eines alten unpersönlichen Sondergottes ionischer Sage entstanden, dem als Widerpart Xanthos gegenübersteht (l. c. S. 221).

[2] L. c. p. 237.

[3] Vgl. hiezu Usener: »Heilige Handlung«, S. 334.

gebrochen ist, beweint und vom Arzte, dessen Rolle bisweilen vom Araber gegeben wird, wieder ins Leben gerufen.

Diese Bräuche, deren Bedeutung als Vegetationsbegehungen schon früher dargelegt wurde, zeigen, gemessen an dem obigen Schema des Kampfes zwischen Sommer und Winter, die Eigentümlichkeit, daß zwei ursprünglich selbständige Stücke aneinandergeschoben zu sein scheinen: der junge oder lichte Dämon wird vom alten oder schwarzen im Kampfe getötet, dann allgemein, namentlich von den Frauen betrauert und feiert am Ende seine siegreiche Auferstehung

So ähnlich müssen wir uns wohl auch den dramatischen Vorgang in der ländlichen Frühlingsfeier vorstellen, aus der die attische Tragödie hervorgegangen ist.

Wir begnügen uns nicht mit der naturmythologischen Deutung des Dromenons, die über gewisse Widersprüche nicht hinweg kommt, und suchen den individualpsychologischen Sinn zu erforschen, der uns allein befriedigende Aufklärung zu geben verspricht. Dabei brauchen wir bloß an Bekanntes anzuknüpfen. Denn von dort fällt ein Licht auch auf die Gestaltung der attischen Tragöde und läßt uns im psychischen Mittelpunkte verschiedenartiger dramatischer Bräuche ein und dieselbe unbewußte individuelle Wunschphantasie und deren Reaktionsbildungen erblicken.

Die Analyse des modernen thrakischen Vegetationsfestes ergab, daß seine Handlung durch den Ödipuskomplex des Sohnes determiniert ist. Für seine auf den Besitz der Mutter gerichteten Wünsche wird er von einem Doppelgänger getötet und skalpiert, hernach von der Mutter betrauert und schließlich zu neuem Leben erweckt. In der Tötung durch ein »alter ego«,[1] also eigentlich durch sich selbst ⟨Selbstmord⟩ gelangt die talionsartige Selbstbestrafung für das begangene oder phantasierte Verbrechen ⟨Beseitigung des Vaters⟩ zum Ausdruck, aber indem der Sohn vom Tode wieder aufersteht, setzt sich der verbotene Wunsch dennoch durch: der Sohn tritt an Stelle des Vaters, wobei sich auch die einer zärtlichen Strömung im Seelenleben entstammende Identifizierungstendenz geltend macht.

[1] Gleichzeitig ist der Vater der Repräsentant dieser verurteilenden psychischen Instanz. In dieser Doppelheit liegt für das Unbewußte kein Widerspruch.

In der thessalischen Variante wird der Sohn im Streit um die Mutter vom Vater erschlagen und von diesem neu belebt. Hier beobachten wir den nämlichen Inhalt wie in den Pubertätsriten, deren unbewußte Bedeutung von Reik erschlossen wurde. Die angebliche Tötung der Kandidaten bei den Knabenweihen stellt sich als talionsartige Bestrafung ihrer unbewußten Mordgelüste dar. Diese Bestrafung geht von der von unbewußter Vergeltungsfurcht beherrschten Vätergeneration aus und ist der Ausdruck der den Jünglingen zugewendeten feindseligen und rachsüchtigen Wünsche dieser Männer. In den Auferstehungsriten dürfen wir dagegen die Äußerung der zärtlichen Reaktion auf diese unbewußten Todeswünsche erblicken, die Wiederbelebung kann als die gelungene Identifikation mit der Vätergeneration dargestellt werden. Auch in dieser anscheinend völlig geglückten Identifikation entfaltet noch die Ambivalenz ihre Wirksamkeit, denn in ihr haben nicht nur die zärtlichen Regungen ihren adäquaten Ausdruck gefunden, sondern auch die feindseligen Gefühle, indem die Jünglinge durch ihre Auferstehung nun wirklich die Stelle des Vaters einnehmen, wie sie es durch den unbewußten Vatermord zu erreichen wünschten.

Der thrakische Brauch zeigt in den wesentlichen Zügen Übereinstimmung mit dem Mythentypus,[1] der in den verschiedenartigen Dromena des Vegetationsgeistes oder — nach Harrison[2] — »Eniautosdämons« seine dramatische Darstellung findet. Es scheint, daß die Entstehung dieser Mythen in eine Zeit fiel, in der der Ackerbau eingeführt wurde und die patriarchalische Familienordnung langsam erstarkte.[3]

G. Murray hat in einem Kapitel[4] von Harrisons mehrfach erwähntem Buche »Themis« den Versuch unternommen, die formellen Bestandteile einer großen Anzahl[5] attischer Tragödien aus

[1] Es sind dies die Mythen, in deren Mittelpunkte jugendliche Gottheiten, wie Dionysos, Zagreus, Pentheus, Orpheus, Hyppolytos, Aktäon, Attis, Adonis, Thammuz, Osiris u. a. stehen.

[2] Harrison (Themis, p. XIII) hält den von Frazer nach dem Vorbilde Mannhardts geprägten Ausdruck »Tree-Spirit, Corn-Spirit, Vegetation-Spirit« für zu eng, da an den Wachstumsgeist nicht nur das Schicksal der Vegetation, sondern der ganze Weltprozeß von Verfall, Tod und Erneuerung gebunden ist. *Ἐνιαυτός* bedeutet im Gegensatze zu *ἔτος* eine Periode im etymologischen Sinn, einen Kreislauf des Wachsens und Schwindens.

[3] Vgl. hiezu Freud: Totem und Tabu, S. 141.

[4] L. c. p. 341—363.

[5] Murray räumt dem Sacer Ludus, der dem Dramentypus der »Schutzflehenden« zugrundeliegt, nur eine Bedeutung an zweiter Stelle hinsichtlich des Einflusses auf die Tragödie ein (l. c. p. 361).

dem alten liturgischen Drama von Tod und Wiedergeburt des »Eniautosdämons« abzuleiten, innerhalb dieser sakralen Gliederung seien bloß an Stelle des Dämons und seiner Geschichte andere Personen und Ereignisse getreten. Der Inhalt des ἱερὸς λόγος und der »heiligen Handlung« soll regelmäßig folgender sein:

1. Ein Agon[1] oder Kampf, das Jahr gegen seinen Feind, Licht gegen Dunkelheit, Sommer gegen Winter.

2. Ein Pathos des Jahresdämons, gewöhnlich ein ritueller oder Opfertod, wobei Adonis oder Attis durch das Tabutier getötet, der Pharmakos gesteinigt, Osiris, Dionysos, Pentheus, Orpheus, Hippolytos in Stücke gerissen werden ⟨σπαραγμός⟩.

3. Ein Bote. Denn dieses Pathos scheint selten oder niemals vor den Augen der Zuhörer wirklich stattzufinden ⟨die Ursache ist leicht einzusehen⟩. Es wird von einem Boten verkündigt. Es kommt die Nachricht, daß der große Pan, Thammuz, Adonis, Osiris tot sind, der Leichnam wird oft auf einer Bahre hereingetragen. Dies hat zur Folge:

4. einen Threnos oder eine Totenklage. Besonders charakteristisch ist jedoch die Aufeinanderfolge entgegengesetzter Affekte, der Tod des Alten ist auch der Triumph des Jungen.

5. und 6. Eine Anagnorisis – Entdeckung und Wiedererkennung – des getöteten und verstümmelten Dämons, der seine Auferstehung ⟨aus dem Grabe⟩, Apotheose oder Epiphanie folgt. Murray bezeichnet die Auferstehung mit dem allgemeinen Namen Theophanie. Sie geht natürlich Hand in Hand mit einer Peripeteia oder einem Wechsel von Schmerz zu Freude. Die Reihenfolge ist also: Agon, Pathos, Bote, Threnos, Anagorisis, Theophanie.

Diese rituellen Elemente bilden gleichsam das Knochengerüst der Tragödie.[2] Murray weist an den Dramen der drei großen attischen Tragiker nach, daß fast überall der starre liturgische Bau die lebendig bewegte Hülle des freien Kunstwerkes trägt, wenngleich begreiflicherweise die einzelnen Bestandteile nicht immer vollständig erhalten und bisweilen durcheinandergeschoben sind. Die strenge Folge ist in jenen Stücken am reinsten bewahrt, deren

[1] Der griechische Schauspieler heißt ἀγωνιστής. – Der Agon wird später zum Redekampf ⟨Aias, Medea⟩.

[2] Die Verlegung der Tragödie in den Frühling war infolge ihrer Herkunft aus dem Ritual, das die Wiederauferstehung des Vatermörders feierte, psychologisch notwendig.

Held mit dem Dämon des alten Sacer Ludus (Dionysos, Hippolytos, auch Orestes)[1] identisch ist.[2]

Murray macht darauf aufmerksam, daß die Peripeteia in den einzelnen Tragödien sich gewöhnlich nicht von Trauer zu Freude, sondern umgekehrt, von Freude zu Trauer, vollzieht, und versucht diese Schwierigkeit mit der Annahme zu beseitigen, daß die Tragödien ursprünglich als Tetralogien, die aus drei Tragödien und einem abschließenden Satyrspiele bestanden, gedichtet wurden.

Aus unserer bisherigen Untersuchung läßt sich ohne weiteres erkennen, daß der Inhalt des oben beschriebenen Mythentypus auf die gleichen unbewußten Komplexe zurückgeht wie der zweizeitige Ritus von Tod und Wiedergeburt bei den Knabenweihen, wenn auch beide verschiedenen Schichten des Seelenlebens entstammen. Auch hier versucht der Sohn in rebellischem Kampfe mit dem Vater (symbolische Darstellung durch Gegensatzpaare, wie Licht und Dunkelheit, Sommer und Winter u. ä.) den Mutterinzest durchzusetzen und wird von dem ergrimmten Vater (bisweilen in der primitiven Form des Totemtieres) als Vergeltung

---

[1] Usener (Heilige Handlung. Arch. f. Rel. 1904, S. 332 ff.) hält dafür, daß Orestes in Delphi ein Winterdämon und »Doppelgänger« des Dionysos (vgl. hiezu den *Διόνυσος Ὀρέστος*) war, wie Pyrrhos des Apollon. — Murray (Themis, p. 356) macht auf die Parallele zwischen der Nachricht vom Tode des Orestes, seiner Beweinung und seiner Wiederkehr als Lebender und dem Schicksale des Daimon Dionysos, Osiris etc. aufmerksam. In Sophokles' »Elektra« beschreibt der Pfleger genau den vorgeblichen Tod des Orestes bei den pythischen Spielen, sein *σπαραγμός* erinnert an den des Hippolytos.

[2] Die zweite Hälfte der »Bacchae« des Euripides gliedert sich — um ein Beispiel Murrays anzuführen — folgendermaßen:

787—976: Ein langer Agon, durch einen Chortanz geteilt, 862—911. Dionysos rechtet vergeblich mit Pentheus, beginnt dann in 919 den bakchischen Einfluß auf ihn auszuüben, bis ihm Pentheus, schon halb bezwungen, ins Haus folgt: nach dem Chor erscheinen die zwei wieder, der Kampf ist bereits entschieden und Pentheus in der Gewalt des Eroberers, sie gehen ins Gebirge hinaus.

Chor, dann 1024—1152: Pathos, *Σπαραγμός* des Pentheus, von einem Boten erzählt und mit heftiger Gemütsbewegung aufgenommen.

1153—1329: ein gegliederter Threnos, der zuerst aus einem wilden Triumphtanz *ἀντὶ Θρήνου* besteht, dann aus einem eigentlichen langen Threnos und in der Mitte — gerade an der richtigen Stelle — die Sammlung der Überreste von Pentheus' Leichnam (Wiedererzeugung) und seine Wiedererkennung durch Agave enthält.

1330, beziehungsweise in der Lücke vor 1330: Epiphanie des Dionysos.

Hier haben wir die vollständige Reihe: Agon, Pathos und Bote, Threnos, Anagnorisis, Peripeteia und Epiphanie. Der Dämon — Pentheus ist ja nur ein Doppelgänger des Dionysos — wird bekämpft, in Stücke gerissen, als tot verkündigt, beweint, gesammelt, wiedererkannt und in seinem neuen göttlichen Leben geoffenbart.

für seine Kastrationswünsche und Mordimpulse entmannt ⟨Attis⟩[1] und getötet. Der σπαραγμός stellt sich gleichfalls vom Standpunkte der mythenbildenden Phantasie als Ausdruck des Schuldgefühles des Sohnes dar, als talionsartige Bestrafung für jene Tat, die nach Freud eine Wiederholung der Ermordung ⟨und Entmannung⟩ des Urvaters durch den Brüderclan ist.[2] Der heilige Eber, der den Adonis[3] und Attis tötet, wurde ursprünglich selber bei der Totemmahlzeit, die »die denkwürdige verbrecherische Tat« der Urzeit erneuerte,[4] von allen Stammesmitgliedern verzehrt. Der gesteinigte Pharmakos, den Murray anführt, war der Sohn, der die Schuld aller Brüder, den Vatermord, auf sich genommen hat und deshalb erschlagen wird.[5] Auch Dionysos, Pentheus,[6] die von ihrem Doppelgänger, der zugleich ihr Feind ist, getötet werden, büßen für das nämliche Verbrechen.

Das Pathos des Sohnes wird ebensowenig vor den Zuschauern aufgeführt, als die Martern und Peinigungen der Novizen gewöhnlich in der Öffentlichkeit vorgenommen werden. Es erscheint

[1] Pausanias ⟨8, 34, 1 ff.⟩ erzählt, daß die Eumeniden, als sie den Orest in Raserei versetzen wollten, ihm in schwarzer Gestalt erschienen sein sollen, nachdem er aber den Finger abgebissen, seien sie ihm wieder weiß erschienen und bei diesem Anblick sei er wieder zu sich gekommen.

Orest befriedigt im Bilde der Mordtat an seiner Mutter seine inzestuösen Impulse, das Schuldbewußtsein, das, in die Außenwelt projiziert, die Erinnyen schwarze Gestalt annehmen läßt, schwindet erst, nachdem sich Orest zur Sühne entmannt hat. Der Finger ist ein geläufiges Penissymbol. ⟨Phallischer Charakter der Daktylen!⟩

Die Deutung als Selbstentmannung findet sich zuerst bei O. Rank ⟨Das Inzestmotiv in Dichtung und Sage. 1912. S. 333⟩, wo weitere Belege für die Gleichstellung Daktylos ⟨Finger⟩ = Phallos angeführt werden.

[2] Vgl. Freud: Totem und Tabu.

[3] Nach Mannhardt war der getötete Adonis eigentlich nichts anderes als ein Eber ⟨Identifizierung mit der theriomorphen Vaterfigur⟩, so wie nach Reinach ⟨Hippolythe. Arch. f. Rel. X., p. 53⟩ Dionysos Zagreus ein Stier, Pentheus ein Rehkalb, Orpheus ein Fuchs, Aktäon ein Hirsch war.

[4] Freud, l. c. S. 131.

[5] Jeder tragische Held ist eigentlich ein Sündenbock, der unsere Schuld und die uns zugemessene Strafe auf sich nimmt.

[6] In den »Bacchen« des Euripides findet sich eine symbolische Darstellung des Hieros gamos zwischen Sohn und Mutter und der Kastration, worauf C. G. Jung in »Wandlungen und Symbole der Libido« ⟨l. c. IV. 1, S. 452⟩ hingewiesen hat. »Pentheus, neugierig, die Orgien der Mänaden zu erspähen, klettert auf eine Fichte, er wird aber bemerkt von seiner Mutter, die Mänaden fällen den Baum und Pentheus wird, für ein Tier gehalten, von ihnen in der Raserei zerrissen, als erste stürzt sich die eigene Mutter auf ihn. In dieser Mythe ist die phallische Bedeutung des Baumes ⟨Fällen = Kastration⟩ und seine Mutterbedeutung ⟨Besteigung und Opfertod des Sohnes⟩ vorhanden . . « Über die mütterliche Bedeutung des Baumes siehe a. a. O. S. 262 ff. u. passim., sowie J. M. Robertson, Die Evangelienmythen, Jena 1910.

Dionysos hatte den Beinamen Dendrites und in Böotien soll er ἐνδένδρος geheißen haben. Bei der Geburt des Dionysos pflanzt Megaira die Fichte auf dem Kithairon. Auch das Baumtragen ⟨die θαλλοφορία⟩ spielt im Kulte des Dionysos eine Rolle ⟨a. a. O. S. 369⟩.

bloß ein Bote, der den Tod des großen Pan,[1] Thammuz, Adonis, Osiris meldet. Diese Nachricht ruft Weinen und Wehklagen der Mutter und der übrigen Frauen hervor. Auch die Mütter der Novizen jammern, wenn der Teufel oder ein anderes Ungeheuer sich anschickt, diese zu töten.

So wie im liturgischen Drama der Dämon des neuen Jahres bisweilen den des alten Jahres (auch in Tiergestalt) erschlägt, wird in manchen Pubertätsriten das Schicksal der Väter durch die Männergesellschaft nachgeahmt, um den Sohn abzuschrecken. In der Jünglingsweihe des Nangabundes auf einer der Fijiinseln wird den Novizen die Realisierung ihrer feindseligen Regungen gegen die Väter mit der Absicht vor Augen geführt, sie mit Furcht und Reue zu erfüllen. Der unbewußt gewordene Sinn ist ja der gleiche, ob nun der Vater oder der Sohn getötet wird.

Die ambivalente Einstellung gegenüber dem Vater findet bei seinem Tode in den zwei Gegensatzstimmungen des Threnos und des Triumphgesanges ihren Ausdruck. »Le roi est mort, vive le roi!« In den »Bacchen« folgt auf die Zerfleischung des Pentheus zuerst ein wilder Triumphtanz, dann eine Totenklage. In den attischen Oschophorien wurden nach Plutarchs[2] Bericht beim Trankopfer die Worte *Ἐλελεῦ, Ἰοὺ, Ἰού* ausgestoßen; das eine drückte Schrecken und Verwirrung aus, das andere war als Ausruf der Freude beim Ausgießen der Trinkspende und Absingen des Päans üblich.

Der *ἱερὸς λόγος* bringt die Worte mit der Rückkehr des Theseus aus Kreta nach Athen und dem durch Theseus verschuldeten Tode seines Vaters, des Königs Aigeus,[3] in Verbindung.[4]

---

[1] »Der große Pan ist tot.« Ein derartiger Ausspruch deutet auf den Sturz einer mächtigen Vaterfigur hin. Historisch betrachtet, steht ja hinter der Tötung des sich empörenden Pan-Sohnes die Ermordung des Pan-Vaters. Vgl. hiezu Felszeghy: Panik und Pan-Komplex. Imago 1920, Heft 1.

[2] Vit. Thes. XXII.

[3] König Aigeus stürzte sich von einem Felsen ins Meer, da sein Sohn Theseus und dessen Begleiter entgegen der Verabredung das Segel zu hissen vergaßen. Wenn man sich daran erinnert, daß Theseus vorher den Minotaur erschlagen hat, erscheint die Vermutung begründet, daß Aigeus ursprünglich von seinem Sohne getötet wurde.

Plutarch spricht es an einer späteren Stelle (Comp. Thes. c. Rom. V.) geradezu aus, daß Theseus wegen seiner Vergeßlichkeit und Hintansetzung des Befehles, ein anderes Segel aufzuziehen, nicht von der Beschuldigung des Vatermordes freigesprochen werden könne. Wie eine Vergeltung für das eigene Verbrechen mutet es an, daß Theseus auf Skyros seinen Tod durch Lykomedes findet, der ihn aus Sorge, daß Theseus ihn der Herrschaft berauben könnte, hinterlistig von einem Felsen stößt.

[4] Vgl. auch Harrison: Themis. p. 318 f.

An die in der Ritenabfolge anschließende Anagnorisis, die Entdeckung und Wiedererkennung des getöteten und verstümmelten Dämons, ist die Peripeteia, der Umschwung von tiefster Trauer zu höchster Freude, fixiert. Er tritt bei der Auferstehung des Sohnes ein. Derselbe Gefühlsgegensatz läßt sich — nur in schwächerem Maße — bei dem zweizeitigen Pubertätsritus von Tod und Wiederauferstehung beobachten. Der Grund für diese Kontrastminderung liegt darin, daß die unbewußte Tendenz der Knabenweihen mit der des Rituals von Tod und Wiederbelebung des Gottes nicht übereinstimmt. Jene geht dahin, eine dauernde Entfremdung von der Mutter herbeizuführen, wenngleich es tatsächlich zu einer unbewußten partiellen Realisierung des infantilen Inzestbegehrens[1] kommt, in dieser setzt sich der Sohnestrotz kühner durch, indem der jugendliche Gott nach seiner Bestrafung durch Entmannung und Tötung aufersteht und an Stelle des Vaters neuerlich die mütterliche Gunst genießt.

C. G. Jung[2] hat mit Recht in dem Motiv des Verlorengehens und Wiederfindens eine kultische Parallele zum Motiv des Sterbens und Wiedergeborenwerdens erkannt. Im Sacer Ludus sind es die Frauen, die den Toten zum Leben wieder erwecken,[3] während in den Jünglingszeremonien der Kandidat vom Vater-Totem wiedergeboren wird.

Gestützt auf die Ergebnisse der Psychoanalyse, dürfen wir vielleicht nunmehr die von Murray[4] aufgeworfene Frage, warum in der Tragödie die Peripetie von Freude zu Trauer und nicht umgekehrt — wie im liturgischen Drama — stattfindet, dahin beantworten, daß das zunehmende Schuldbewußtsein des Sohnes, Reue und Gehorsam eine derartige Aufeinanderfolge der Affekte verlangten. Übrigens scheint die Theophanie nur zurückgedrängt,

[1] Weil die Objektwahl nunmehr nach dem Vorbilde der Mutter erfolgt.

[2] Wandlungen und Symbole der Libido. Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen. IV. 1. S. 373. — Das Suchen und Finden des Gottes (Osiris, Krischna, Orpheus, auch Aias) ist ein typischer Zug des Zeremonials des Jahresgottes.

[3] Silberer (Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien und Leipzig 1914, S. 57, Anm. 1) entdeckt verwandte Züge in der Christuslegende. Der Leichnam Jesu wird von Frauen in ein Tuch gewickelt und in ein Grab gelegt. Das Grab — befindet sich in einem Garten. Lauter Uterussymbole des Verjüngungsmythos.

[4] Murrays Erklärung übersieht die in sich geschlossene Einheit der einzelnen Tragödie und steht und fällt mit der Annahme eines gemeinsamen Ursprunges der Tragödie und des Satyrspieles.

nicht beseitigt worden zu sein, ihre Spur läßt sich noch in vielen Fällen nachweisen.

In der Tragödie kommt auch dem Tode des Helden eine andere Gefühlsbewertung durch den Zuschauer zu als dem gleichen Ereignis im kultischen Drama. Hier herrscht ungemischte Trauer, dort neben dem Schmerz etwas, was man »die Lust am Untergange des Helden«[1] genannt hat. Dies führt zu dem Problem des Zuschauers, das hier nicht weiter erörtert werden soll. Die Teilnehmer an der kultischen Feier identifizieren sich völlig mit dem leidenden Gott oder Dämon, die Zuschauer im Theater bewahren daneben ein Gefühl seelischer Distanz.

Dieterich[2] hat bereits das »tragische Moment« der griechischen Tragödie, die Peripeteia, die für die Entwicklung einer jeden dramatischen Handlung unerläßlich zu sein scheint, mit dem Umschlag von Trauer zur Freude, von Dunkelheit und Zeichen des Schreckens zum Licht und zur Entdeckung des wiedergeborenen Gottes in den Dromena von Eleusis in genetischen Zusammenhang gebracht. Er verweist darauf, daß die Peripetie der Mysterien überhaupt — auch der des Attis, Adonis, Osiris, Dionysos — mit einer Anagnorisis regelmäßig Hand in Hand geht. Stets ist es ein Übergang von Nacht zum Licht, vom Tod zum Leben, »vom Verloren zum Gefunden«. Die liturgischen Formeln: *Ἔφυγον κακόν, εὗρον ἄμεινον — νυμφίε, χαῖρε, νέον φῶς — εὑρήκαμεν συγχαίρομεν-θαρσεῖτε μύσται τοῦ θεοῦ σεσωσμένου, ἔσται γὰρ ἡμῖν ἐκ πόνου σωτηρία*, bestätigen durchaus diese enge Verbindung der Peripeteia mit der Anagnorisis und lassen es verständlich erscheinen, daß in der antiken Theorie, wie sie Aristoteles in der Poetik (VI. Kap.) vorträgt, die Schicksalswendungen und Wiedererkennungen zu den bedeutsamsten Elementen der Tragödie gezählt

[1] »Die Lust am Untergang des Helden, an seinem ‚Tode' ist nur durch eine Vergleichung mit dem Erwachen aus einem schweren Traum oder mit dem Freudegefühl nach der Genesung von einer Krankheit (Neurose) verständlich. Dieser ‚Tod' wird weder vom Zuschauer noch vom Künstler als ‚Sterben' empfunden . . . Der Held ist gestorben, sein ‚Tod' ist die Sichtbarkeit der Wunscherfüllung in ihrer höchsten Form.« O. Rank: Der Künstler. 1907. S. 51.

Der Tod stellt ein Kompromiß zwischen den Wünschen des Unbewußten und der richtenden Instanz im Seelenleben dar: im Tode, den der Held zur Sühne erleidet, wird er auch mit der Geliebten vereinigt. Vgl. auch Nietzsche: Geburt der Tragödie, S. 116: »Der Held, die höchste Willenserscheinung, wird zu unserer Lust verneint, weil er doch nur Erscheinung ist und das ewige Leben des Willens durch seine Vernichtung nicht berührt wird.«

[2] L. c. p. 179 ff.

werden. Für ihr Nebeneinander liegt durchaus keine logische Notwendigkeit vor und so kann es nur historisch erklärt werden: eben durch ihre gemeinsame Herkunft aus dem liturgischen Drama, wo der tote Gott gefunden und wiedererkannt wird.

Mit der früher ausgesprochenen Vermutung, daß vor allem das wachsende Schuldgefühl des Sohnes, die zunehmende Angst vor der väterlichen Autorität den Stimmungsumschwung nach der entgegengesetzten Richtung herbeigeführt hat,[1] stimmt Dieterichs Bemerkung überein, daß es in der ältesten Tragödie einerlei bleibt, ob die Peripetie vom »Guten zum Bösen« oder vom »Bösen zum Guten« sich vollzieht; »jedenfalls blieben beiderlei περιπέτειαι möglich und wurden beide Arten gehandhabt«.[2]

Es lag nahe anzunehmen, daß der auf die Omophagie folgende Threnos des dionysischen Sacer Ludus jene Stelle bezeichnet, an der die Verschmelzung mit der herkömmlichen alten Totenklage, die dem allgemeinen Menschenlose galt, stattfand. Mit ihr zugleich drangen die durch den Toten- und Heroenkult in ihrer Gestaltung wesentlich beeinflußte Heldensage und der Heroendithyrambus in die dionysische Liturgie[3] ein und brachten der Tragödie den Reichtum nichtdionysischen Stoffes, während die Totenklage selbst der zwiespältigen Sprachform der Tragödie ihr Gepräge aufdrückte.

Völlig im Einklange mit allgemeinen psychologischen Erwägungen steht es, von vornherein zu vermuten, daß im ursprünglichen Ritual des Dionysos, aus dem sich die Tragödie entwickelt hat, der durch den Inzestimpuls bestimmte Sohnestrotz kräftig zum Ausdrucke kam und erst allmählich von dem widerstreitenden Schuldgefühle des Sohnes verdrängt wurde.[4] Da erscheint es nun nicht

[1] Die unbestrafte Auflehnung des Sohnes gegen den Vater schafft sich im Satyrspiel und in der Komödie Ausdruck. Wenn man die psychischen Niveauunterschiede zwischen Tragödie und Komödie außer acht läßt, hat Murrays Annahme für die spätere Zeit ihre Berechtigung.

[2] L. c. p. 179.

[3] Von den fünf Tagen des Festes der Großen Dionysien waren mindestens vier der lyrischen und dramatischen Darstellung der Heldensage gewidmet.

[4] Der »Hippolytos« des Euripides läßt schön erkennen, wie das ursprüngliche Motiv der Liebe des Sohnes zur Mutter manifest umgebogen wurde. Die scheinbare Sprödigkeit des Helden gegenüber den Liebesansprüchen seiner Schwiegermutter Phädra entspricht dem Umkehrungsmechanismus bei der Paranoia. Artemis, deren Dienst Hippolytos sich weiht und die am Schlusse des Dramas erscheint, um ihm die nach seinem Tode bevorstehenden Ehren zu verkündigen, ist die Vertreterin des jungfräulichen Muttertypus (Artemis galt auch als Mutter des Dionysos, einer anderen Hypostase des Jahreshelden), während Aphrodite und ihre Hypostase Phädra die Mutter als Dirne darstellen.

verwunderlich, daß der Kult der eleusinischen Mutter alles Lebens, der Menschen und der Erde, wie Dieterich als erster nachgewiesen hat, nachhaltige Spuren in der altattischen Tragödie hinterlassen hat. Der historische Zusammenhang der Peripeteia und des Anagnorismos mit dem Drama von Eleusis gewinnt so auch erhöhte psychologische Bedeutung.

Ursprünglich scheint aller Mysterienkult in Beziehung zu einer Muttergottheit zu stehen und chthonisch zu sein. In ihm tritt der einzelne Adept durch bestimmte sakrale Handlungen in ein besonderes persönliches Verhältnis zu jener. Die Dromena bewirken, daß die unterirdische Mutter seine Mutter wird. Die Hoffnung des einzelnen auf Unsterblichkeit gründet sich darauf, daß er in die Mutter Erde eingeht und von ihr wiedergeboren wird. Durch den sakramentalen Akt soll dieser Mutterinzest, genauer: die Heimkehr zur Mutter gewährleistet werden. Gleichwie Dionysos-Jakchos, Sohn und Gemahl der Demeter, mit ihr die heilige Hochzeit feierte,[1] war auch der Myste, der *νέος Διόνυσος*, der Vereinigung mit der Muttergottheit gewiß. Die liturgische Vorstellung von der Vereinigung des Kindes mit dem Vater — der Myste ist dem Gotte gegenüber stets in femininer Einstellung — wurde nach Analogie der Muttermysterien gebildet und tritt bedeutsam erst in der Spätzeit antiker Kulte hervor, nicht unbeeinflußt durch die stoische Lehre von dem einen sorgenden Vatergott.[2]

In den orphischen Mysterien Unteritaliens, deren dionysischer Charakter[3] für einzelne Fälle feststeht, kehrt das nämliche liturgische Bild — *δεσποίνας δ' ὑπὸ κόλπον ἔδυν χθονίας βασιλειάς* — wieder, der kultische Akt verbürgt dem Mysten die Wiedergeburt als unsterblicher Gott aus der göttlichen Mutter[4] ⟨*Θεὸς δ' ἔσῃ ἀντὶ βροτοῖο*⟩.

[1] Die Kirchenväter erblickten in der Tatsache, daß Dionysos als Bräutigam auftritt, einen Beweis für den Inzest.

[2] Vgl. Reitzenstein: Die hellenistischen Mysterienreligionen. Leipzig und Berlin 1910, S. 20 f.: »Zu den Formen, in denen ursprüngliche Völker sich die höchste religiöse Weihe, der Vereinigung mit Gott, vorstellen, gehört mit Notwendigkeit die einer geschlechtlichen Vereinigung, durch welche der Mensch das innerste Wesen und die Kraft eines Gottes, seinen Samen in sich aufnimmt. Die zunächst ganz sinnliche Vorstellung führt an den verschiedensten Stellen unabhängig zu heiligen Handlungen, in denen der Gott durch menschliche Stellvertreter oder ein Symbol, den Phallos, dargestellt wird.« Siehe ferner die von Reitzenstein angeführte Vorschrift, die in der hellenistischen Zauberliteratur dem Adepten, der den *πάρεδρος δαίμων* erwartet, erteilt wird: »Naht der Gott, so presse Mund auf Mund und er wird mit dir tun, was die Männer tun mit ihren Weibern.«

[3] *Ἔρικρος ἐς γάλ' ἔπετον.*

[4] Die späteren Orphiker und die verwandten Sekten der Pythagoräer haben die Erdbestattung im Gegensatze zur achäischen Leichenverbrennung wieder

Hier spielt aber der Gedanke der Erbsünde, der Befleckung und Reinigung eine ungleich größere Rolle als in Eleusis. Auch von orphischer Lehre gehen Einflüsse auf das werdende Drama aus. Das in ihr unbewußt wirksame inzestuöse Schuldgefühl hat sicherlich viel zur Ausbildung des tragischen Schuldbegriffes beigetragen. Es sind in beiden Fällen ganz bestimmte Persönlichkeiten, in denen sich diese Einwirkungen auf die altattische Tragödie verkörpern. Der orphische Theologe Onomakritos, der angeblich den Mythos vom Tode des Zagreus erdichtet hatte, lebte am Hofe der Peisistratiden, unter Peisistatos war im Jahre 534 die erste Tragödie aufgeführt worden. Und Äschylos, der eigentliche Schöpfer der attischen Tragödie, war 525 v. Chr. in Eleusis geboren und in die eleusinischen Mysterien eingeweiht, also gewiß auch in ihre Vorstufe, die orphischen von Agrai. Zagreus erscheint bei ihm als Pluton von Agrai, er nimmt in den »Eleusinioi« Bezug auf die heiligen Dromena von Eleusis und in den »Bassarai« auf die Legende von Orpheus. Der Dichter soll auch die lange priesterliche Stola der Liturgie von Eleusis für das tragische Spiel entlehnt haben und die von mehreren antiken Schriftstellern bewahrte Überlieferung erzählt, daß Äschylos wegen Nachahmung der Mysterien[1] der Entrüstung des Volkes beinahe zum Opfer gefallen wäre.[2]

Die Beziehungen zur Mutter Erde, die ja nur eine symbolische Darstellung der eigenen Mutter ist, lassen es verständlich erscheinen, daß der Heroenkult leicht Eingang in die älteste Tragödie fand und die Tragödienstoffe — wenigstens in der älteren Zeit — in engeren Zusammenhang mit der Landesgeschichte[3] gebracht wurden.

Ridgeway hat bekanntlich die Tatsache, daß im Mittelpunkte so vieler griechischer Tragödien das Tabugrab eines Heros steht,

eingeführt. Das Haus des Pythagoras wurde von den Leuten in Metapontum »Tempel der Demeter« genannt.

[1] Harrison (Prolegomena, p. 569) verweist darauf, daß spätantike Autoren bei Beschreibung der eleusinischen Mysterien beständig Bühnenausdrücke gebrauchen, so namentlich Psellus (Quaenam sunt Graecorum opiniones de daemonibus 3. Ed. Migne). Die Ähnlichkeit mit der Tragödie ist in der Tat groß. Das erzählende epische Element (Legomena) ist hier mit dem Elemente dramatischer Handlung (Dromena) in Verbindung gebracht, hier gibt es einen Bühnenapparat, Erscheinen und Verschwinden, Tanzen und Singen, Licht, Stimmen und Dunkelheit. Und nicht zuletzt setzt sich das Streben des Mysten, gottgleich zu werden, in der Identifikation des Schauspielers fort.

[2] Dieterich, l. c. p. 184 f.

[3] Vgl. Schmid, a. a. O. S. 25

benützt, um darauf seine Theorie von dem nichtdionysischen Ursprunge der Tragödie und ihrer Entstehung aus dem Totenkulte zu gründen.

In diesem Motiv liegt ursprünglich der Gedanke an die mystische Vereinigung des toten Helden mit der Erde beschlossen. Sie verleiht dem Grabmotiv eine so überragende Gefühlsbedeutung. Damit berührt sich die Vorstellung der schützenden Kraft des Heroengrabes, die im »Oedipus auf Kolonos«[1] des Sophokles ihre dichterische Verklärung erfahren hat. Sie ist als symbolische Vermählung des Heros mit der Mutter Erde zu deuten, deren Folgen Fruchtbarkeit, Kraft und Gedeihen für das Land sind.[2]

Man muß sich immer vor Augen halten, daß der Heros eigentlich ein chthonischer Fruchtbarkeitsdämon ist, der im Kreislauf des Jahres stirbt, um wieder aufzuerstehen, wie ja für das urtümliche Denken die Toten stets zugleich Spender der Fruchtbarkeit waren. Der Heros streift den Charakter einer historischen Einzelpersönlichkeit ab und wird ein »Funktionär«,[3] der durch Vereinigung mit der Erdgöttin die dauernde Erneuerung alles Lebens — ursprünglich nur für den Stamm — bewirkt. Das Schicksal des Jahresdämons ist aber überall — im Mythos und Ritual — das gleiche.

Nach alter griechischer Anschauung betreten Männer und Jünglinge bei ihrem Tode den Thalamos der Persephone, die nur eine andere Gestalt der Erdgöttin Demeter[4] ist, jedes Weib, das stirbt, vermählt sich dem Hades. Wir verstehen nun, welche unbewußte Bedeutung der Erdbestattung zukam, weshalb dem »Mutter«landsverräter[5] diese verweigert wurde und warum Anti-

[1] Vgl. hiezu die gleichnamige Analyse von Emil Lorenz in Imago IV, Heft 1.
Auch Euripides kehrt in seinem Alterswerk »Helena« zum Glauben an die schützende, wunderwirkende Kraft des Heroengrabes zurück.

[2] Nach Pausanias (9, 17, 4) suchten die Bewohner von Tithorea in Phokis im Frühling, wenn die Sonne im Zeichen des Stieres stand, heimlich von der Erde des Grabes der thebanischen Dioskuren Amphion und Zethos zu rauben, um sie auf das Grabmal der Antiope, der Mutter des Dioskurenpaares, zu schütten, und wenn es ihnen gelang, so hatten nach ihrem Glauben die Tithoreer eine gute, die Thebaner eine schlechte Ernte.
Vielleicht liegt darin auch eine Abschwächung des symbolisch dargestellten Inzestes mit der Erdmutter, daß häufig die Gebeine fremder Heroen, die oft Landesfeinde gewesen waren (Adrastos in Sikyon), in einem Grabheiligtum zum Schutz und Segen des Landes verwahrt werden.

[3] Harrison: Themis, p. XIV.

[4] Die Athener nannten die Toten *Δημητρεῖοι*, Leute der Demeter.

[5] »Unser Land, die treueste Nährerin, die liebste Mutter,« sagt Aschylos in den »Sieben gegen Theben« (Vers 16, 17). — Vgl. auch Dieterich: Mutter

gone,[1] ein schwaches Mädchen, entgegen Kreons Verbot aus schwesterlicher Liebe ihren toten Bruder in der mütterlichen Erde beisetzte und, selber zur Strafe lebendig begraben, ihre Bestattung als mystische Vermählung mit dem Bruder-Bräutigam empfand.

Älter als die eine mütterliche Gaia waren die lokalen Erdgöttinnen, die zugleich Personifikationen des Landes darstellten. Dadurch wird das Historische in den Mythos eingeführt, aus der Entstehungsgeschichte der Tragödie läßt sich auch nur erklären, daß die attischen Tragiker das offenkundige Bestreben zeigen, ihre Stoffe der Landesgeschichte zu entnehmen und die dramatischen Lösungen auf attisches Gebiet zu verlegen.

Wenn auch die Zeitgeschichte — mit wenigen Ausnahmen (»Die Einnahme Milets«, »Die Perser«) — keinen Eingang in die Tragödie fand, so dürfen wir dennoch die unbewußte Wirkung der Perserkriege auf die großen attischen Tragödiendichter nicht unterschätzen. Hier war dem Sohnestrotz die schönste Erfüllung geworden, das Volk, das die Perserschlachten schlug, hatte den übermächtigen Gegner in heldenhaftem Ringen von dem mütterlichen Boden abgewehrt. Doch in dieser Zeit der nationalen Blüte, der beglückenden politischen Freiheit machte sich auch die Reaktion des kindlichen Schuldbewußtseins bald in den ernsten Stimmen geltend, die vor der Hybris, dem Hochmut und der Selbstüberhebung wie einstmals Solon in seinen Elegien warnten. Äschylos und Sophokles richten in den erschütterten Herzen ihrer Zuhörer das Bild eines gerechten und gütigen, aber auch zornig strafenden

---

Erde, S. 52: »Wer nicht in der Heimaterde geborgen wird, dem gibt die Erdmutter keinerlei neues Leben. Die schlimmsten Verräter an der heimischen Erde und den heimischen Göttern dürfen darum nicht begraben werden in attischer Erde, *μὴ ταφῆναι ἐν τῇ Ἀττικῇ* heißt die rechtliche Formel, ja sie werden, wenn sie ein Grab gefunden hatten, exhumiert, über die Grenze gebracht und etwa noch ihre Asche ins Meer gestreut. Daß in den sorgsamsten Rechtsbestimmungen auf solche Verfolgung der Leiche so eifrig gehalten wird, ist nicht daraus allein zu erklären, daß die Heimaterde nicht durch den Leichnam des Hochverräters verunreinigt werden soll.«

[1] In den »Eleusinioi« des Äschylos setzt Theseus die Bestattung der vor Theben gefallenen Argeier, auch des Polyneikes durch. Antigone steht hier noch nicht wie bei Sophokles im Mittelpunkte des Dramas. Fries (a. a. O. S. 231) meint, daß durch den Vergleich mit Danae (die eigentlich die mütterliche Erde bezeichnet, v. 944) Antigones Gestalt als Hypostase des Vegetationsdämons charakterisiert wird. Ähnlich erblickt J. E. Harrison (Sophokles, Ichneutae, Col. IX. 1—7, and the *δρώμενον* of Kyllene and the Satyrs, in: Essays and Studies, presented to William Ridgeway, Cambridge 1913) in dem Lebendigbegrabenwerden der Antigone einen rituellen Vorgang: die Vermählung der Kore-Braut mit dem Gotte der Unterwelt.

Vatergottes auf, in der Auflehnung gegen die Vater-Gottheit besteht die eigentliche »tragische« Schuld ihrer Helden. Nach dem Ausspruche eines Modernen[1] ist das Thema »Väter und Söhne« vielleicht nie häufiger und eifriger behandelt worden als im fünften Jahrhundert v. Chr. In diesem Kampfe des ionischen sophistischen Rationalismus gegen die konservative Orthodoxie der Vaterreligion nahmen die älteren Dichter für die Väter, die Götter[2] Partei, während Euripides das Götterregiment seiner Würde entkleidete, statt der Heroen bürgerliche, von Leidenschaften bewegte Menschen auf die Bühne brachte ‹Psychologie statt Kultlegende›[3] und so die Auflösung der Tragödie in die spottlustige Komödie, die den Sturz der Autorität darstellt, vorbereitete.

Sophokles ist von den drei großen attischen Dramatikern am reinsten Künstler. Bei ihm löst sich die starre liturgische Form des Sacer Ludus fast völlig in das freie Kunstwerk einer nach eigenen Gesetzen vorwärtsstrebenden dramatischen Handlung auf. Gebunden ist der Dichter nur in seiner Beziehung zu den Göttern, an deren Macht und Walten er nicht zu rühren wagt. Nie wird ein Zweifel an der Gerechtigkeit der göttlichen Ratschlüsse laut, die wir in Demut hinnehmen sollen, ohne sie begreifen zu können. Aus der psychischen Situation des Gehorsams gegenüber dem Vater erklärt es sich vielleicht auch, daß die Theophanie, die in der Tragödie an Stelle der Auferstehung des getöteten Dämons getreten war, bei Sophokles im Gegensatze zu Euripides wenig ausgebildet erscheint.[4] Euripides kehrt in seiner Technik zur archaisch-unfreien Gliederung des äschyleischen Dramas[5] zurück,

[1] S. Sudhaus: König Ödipus' Schuld. Rektoratsrede. Kiel 1912.

[2] Indem Äschylos in seinen Dramen ‹Orestie, Die Schutzflehenden› den Triumph des Vaterrechtes über das Mutterrecht, des Allvaters Zeus und seines Sohnes Apollon über die Allmutter Gē oder Themis darstellte, war auch er in gewissem Sinne ein Revolutionär. Einem späteren Geschlechte wird aber dieser immer vergleichsweise reaktionär erscheinen.

[3] Die Hervorhebung der zum Niedergang führenden Entwicklung darf nicht darüber täuschen, daß der »modernste unter den antiken Tragikern« dadurch, daß er das Menschliche in den Vordergrund stellte, ein neues, fruchtbares Kunstprinzip einführte.

[4] Es ist bemerkenswert, daß im Gegensatze zu Äschylos und Euripides in keinem Stück des Sophokles — wenigstens soweit sie uns erhalten sind — Geistererscheinungen vorkommen. Die psychologische Entstehung der Geistererscheinung aus den unbewußten Regungen des Dichters hat Rank am Beispiel des Geistes des ermordeten Vaters im »Hamlet« treffend aufgezeigt. ‹Das Inzestmotiv. S. 228 f.›

[5] Bei Äschylos sind die Theophanien gewöhnlich an den Schluß der Trilogie verlegt.

ja die traditionelle Epiphanie am Schlusse der »heiligen Handlung« erfährt bei ihm eine eigenartige Ausgestaltung und Mechanisierung in dem oft berufenen »Deus ex machina«. Dieser Gott – oft ist es eine Göttin – hat die Aufgabe, eine allgemeine Versöhnung zwischen Göttern und Menschen herbeizuführen, das dramatische Spiel als Darstellung des Aition eines bestimmten rituellen Brauches zu erklären und die zukünftigen Geschicke der handelnden Charaktere zu verkündigen.[1] Wir sehen hier, wie die rituelle Auferstehung des getöteten Sohnes in der völligen Identifikation mit dem allwissenden, allmächtigen Vatergott, dessen Stelle der Sohn nun einnimmt, wiederkehrt, auch die versöhnliche Schlußstimmung, deren Voraussetzung die Identifikation mit dem Vater ist, gemahnt an die ursprüngliche Peripetie von Beweinung zu Freude.

Wenn in einer Reihe von Dramen des Euripides statt des Gottes eine Göttin erscheint, um den Kult des Helden einzurichten oder ihm Unsterblichkeit zuzusichern, so verbirgt sich hinter dieser Mutterfigur der Sohn, der aus der Mutter wiedergeboren wird.[2] Wir dürfen es als ein Kompromiß zwischen Sühnebedürfnis und Sohnestrotz ansehen, daß in der Theophanie an Stelle des Sohnes eine ⟨affektiv gleichwertige⟩ Deckfigur auftritt.[3]

[1] Vgl. Murray bei Harrison: Themis. S. 351.

[2] Während am Schlusse des Dramas »Hippolytos« die Epiphanie der Artemis, der Beschützerin des getöteten Helden, stattfindet, feiert in der Legende Hippolytos selbst seine Auferstehung.

[3] Der mütterliche Charakter der Göttinnen ist im »Rhesus« des Euripides deutlich erkennbar. Dort erscheint die Muse, die Mutter des Rhesus, beweint ihren Sohn und setzt seinen Kult als den eines »Anthropodaimon« ein. Auch im »Memnon« des Aschylos geht die Göttin Eos, Mutter des von Achill erschlagenen Memnon, zu Zeus und erlangt für ihn die Gabe der Unsterblichkeit. Das Fragment schließt mit einer Epiphanie der Eos.